مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٦ مكتبة الأسرة

مصطفى محرم

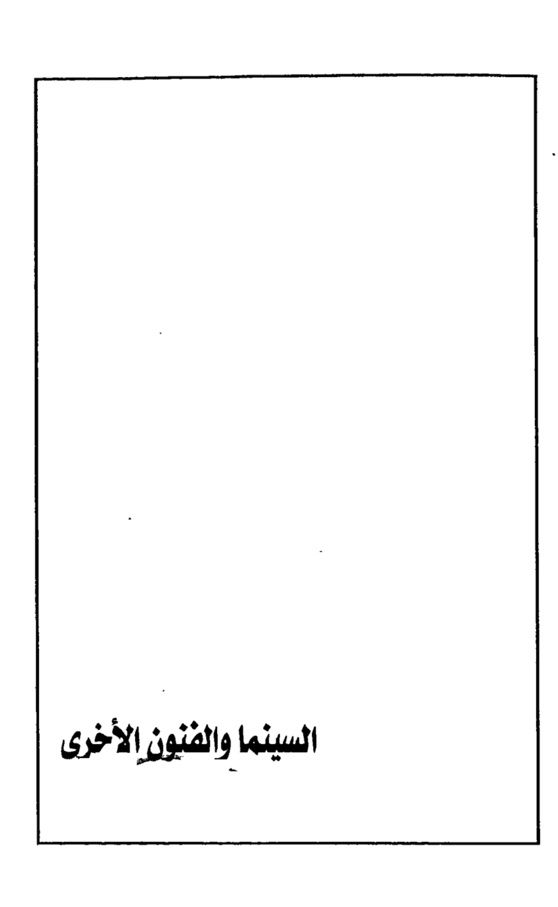
السينما والفنون

المكتبة السينمائية





الهيئة المصرية
العامة للكتاب



السينما والفنون الأخرى

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى: مزج تشكيلى وسينمائى
التقنية : كولاج
المقاس : ١٥ × ٢٤ سم

اللوحة عبارة عن مزج، يجمع بين لوحة للفنان عبدالعال حسن، وهو من مواليد بورسعيد ١٩٤٤، وقد تخرج فى كلية الفنون الجميلة ١٩٦٦ (قسم الديكور)، واللوحة ضمن معرضه (بنات بلدى)، ومزجت إلى جوار صورة النجمة العالمية جوليا روبرتس، التى تتميز بالجاذبية الفائقة، والقبول، والملامح المثيرة للتعاطف بالاضافة إلى قوة الشخصية. وهى من مواليد ولاية أطلانطا الأمريكية ١٩٦٧.

ترتبط السينما وثيق الارتباط بشتى الفنون، الباليه والموسيقى والفن التشكيلى والغناء والنحت والعمار والديكور والتصوير الفوتغرافى والمسرح وشتى أنواع الفنون، وفى اللوحة المنشورة تم الجمع فن السينما والتصوير وفن الكولاج، كما جمعت بين الملامح الأمريكية فى وجه النجمة السينمائية والملامح المصرية الأصيلة فى الوجه المصرى الذى رسمه الفنان عبدالعال.

محمود الهندى

السينما والفنون الأخرى

مصطفى محرم



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(مكتبة السينما)

السينما والفنون الأخرى

مصطفى محرم

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
المشرف العام :
د. سمير سرحـــان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقـافـة
وزارة الإعـلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة الإدارة المحلية
وزارة الشــباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سـبيل التقـديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب فى المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها «مكتبة الأسرة» السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً وبسعر فى متناول الجميع ليشبع نهمه للمعرفة دون عناء مادى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتربع فى صدارة البيت المصرى بثراء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخاً تتوجها موسوعة «مصر القديمة» للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء). وتنضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» فى (٢٠ جزء).. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. سمير سرحان

مقدمة

لو تأملنا فى تاريخ الفن السينمائى فى مصر نجد أن هناك أشياء ملفتة للنظر، فأول كل شىء أننا ورثنا هذا الفن ولم نشارك فى تكنولوجيته أو النواحى الصناعية المتعلقة بالجزء الآلى والكيميائى من هذا الفن، وقد ورد كل ذلك على أيدى بعض الأجانب متعددى الجنسيات. وهناك أيضًا بعض المغامرين أو الأفاقين الذين قدموا إلى مصر على أنهم من المتمرسين فى أصول هذا الفن، ونحن نذكر بالطبع وداد عرفى الذى نعتبره الأفّاق الأكبر فى هذا المجال. ونحن نستطيع أن نقول بأن الفن السينمائى المصرى لم يتقلد هويته إلا على يد المخرج محمد بيومى. ومنذ ذلك الوقت أصبح الفن السينمائى فى مصر لا يختلف عن الحرف الأخرى التى يتوارثها البعض ممن سبقوهم، وذلك عن طريق الخبرة.

وقد فرض نظام الخبرة على العاملين فى الحقل السينمائى تقاليد معينة، وكانت هذه التقاليد لا تختلف كما سبق أن ذكرنا عن تقاليد أية حرفة، فلابد للمرء أن يكون صبيًا فى البداية ويتدرج إذا كان طموحًا حتى يصبح من «الأسطوات». وكذلك كان على العاملين فى مجال السينما من مخرجين ومصورين ومونتيرين أن يعملوا فى البداية كمساعدين ويحاولون بعد ذلك أن يلتقطوا من أساتذتهم الذين يعملون معهم. وكان هؤلاء الأساتذة فى كثير من الأحيان لا يعرفون عن هذا الفن الجديد إلا ما أخذوه عمن سبقوهم. لم تكن هناك كتب أو معاهد لهذا الفن. ورغم ذلك فنحن نستطيع أن نزعم بأن الفن السينمائى فى مصر لم ترسخ له قدم إلا بعد أن تولى أمره فنانون مصريون وقاموا بتقديم أفلامهم فأنقذوا هذا الفن الوليد من براثن المغامرين والأفاقين الأجانب.

وعندما قام طلعت باشا حرب بإنشاء ستوديو مصر اختار بعض من توسم فيهم الكفاءة وأرسلهم فى بعثات إلى الخارج لدراسة الإخراج ليكونوا نواة لنوعية مثقفة أو دراسة لفن السينما دراسة أكاديمية علمية. وكان هناك من تطوع من تلقاء نفسه وسافر إلى الخارج لدراسة فن السينما وربما أوضح نموذج لذلك هو المخرج محمد كريم.

وأثمرت هذه البعثات عن عدد قليل من الدارسين لفن السينما فى مجال الإخراج والتصوير وأصبح لهم نوع من

التميـز خاصـة إجادتهم للغـات الأجنبية والفـرنسـيـة والألمانية والإيطاليـة فـأصـبـحـوا بمثـابة الصـفـوة بين مـجـمـوعـة من السـينمـائيين لا يعـرفـون عن فن السـينمـا شـيـئًا إلا مـا توارثوه بالخبرة.

ومنذ عودة الدارسين من الخارج بدأت الغيوم تتقشع وبدأت الملامح تتـضـح بالنسـبـة لهـذا الفن بل إن أحـدهم بدأ فى المسـاهمـة فى نشر الثقافة السينمائية أو فى تعريف العـاملين فى هذا الحقل، وبالتالى النقاد والجمهور بحـرفيـة هذا الفن الجديد وقدم أحمد بدرخان كتابًا عن الفن السينمائى ثم تلاه آخرون.

ورغم أن هذه الكتب كانت بسيطة أو بمعنى آخر هى كتب أوليـة تلتـزم بما درسـه وعـرفـه هؤلاء المؤلفـون فى الخـارج من حرفية، إلا أنهـا كانت ذات أهمية فى ذلك الوقت، وربما لم تقل أهمـيـة بالنسـبـة للثقـافـة السـينمـائيـة عن أهمـيـة الكتب التى صـدرت فى الخـارج ولم نسمع عنها ونقرأها بعد ذلك إلا حين تولى بعض المهتمين بترجمتـهـا إلى اللغة العـربيـة. كانت هذه الكتب التى قام بتـأليفها بعض المصريين هـى البداية التى حاول البـعض ممن ازدادوا مـعـرفـة وثقـافـة بأصـول هذا الفن الوليد ومــدارســه - الكتــابة عنه فى شكل مــقــالات ودراســات فى المجلات. وأصبحت هذه المقالات والدراسات مصدرًا هامًا لدى

الباحثين للتعرف على جوانب التفكير أو الفكر السينمائى المصرى عبر الفترات التى نشرت فيها هذه الكتابات.

كانت الرغبة شديدة بين المهتمين بفن السينما فى معرفة المزيد عنه، بل إن بعض العاملين فى هذا المجال كانوا يتيهون زهوًا بما لديهم من ثقافة سينمائية لا تتوفر عند أغلب زملائهم. وكان زهوهم أحيانًا أكبر بكثير من مواهبهم وإمكاناتهم الفنية. فالأمر كما نعلم ليس مجرد ثقافة وتحصيل، بل لابد وأن تكون هناك الموهبة فى المقام الأول، ولذلك لم يستمر بعض هؤلاء المثقفين فى مجال الفن السينمائى وفشلوا كمبدعين. واكتفوا بعد ذلك بممارسة الكتابة وصب بعضهم جام غضبه وفشله على أعمال زملائه من المبدعين الحقيقيين فى شكل مقالات نقدية. وهناك من ذوى النفوس الراضية والقانعة من اكتفى بتقديم ثمرة قراءاته فى الندوات العامة أو المجلات أو الكتب التى قاموا أحيانًا بترجمتها كلٌ حسب توجهه وميوله الفكرية. ولذلك نجد هناك من اتخذ جانب الفكر اليسارى أو الشيوعى فانكب البعض منهم على ترجمة كتب لبودوفكين وإيزنشتين وهناك من ناصر الفكر الهوليوودى وأصبح مقياسه فى النقد يرتكز على مقومات الفيلم الأمريكى، وهناك من كانت الفرنسية ثقافته فأصبح يتعبد فى محراب الفيلم الفرنسى الكلاسيكى، وكانت أسماء رينوار وكلير وبريسون لها قدسيتها بالنسبة لهم، ولكن كل هذا يمثل حصيلة

فكرية لها أهميتها الشديدة فقد تغذى عليها كثير من الشباب الجاد الذى كان يتطلع إلى عمل سينما جديدة أو يحاول اللحاق بركب السينما العالمى الذى تجاوز أعمالنا بقليل بعد أن كنا قاب قوسين أو أدني من النماذج الجيدة لهذا الفن إذا ما قارنا أنفسنا ببعض الدول الأوربية. لقد كان الفيلم المصرى فى أواخر الأربعينيات لا يختلف كثيرًا عن الفيلم الأمريكى إلا فى موضوعه الذى كان فى كثير من الأحيان مأخوذًا عن معظم الأفلام الأمريكية التى كانت تعرض فى مصر.

ومنذ أوائل الستينيات ظهر مجموعة من الشباب الذى أخذ على عاتقه نشر الثقافة السينمائية الحديثة فى مصر.. بل فى العالم العربى، وذلك بطرق مختلفة، إما عن طريق الندوات والجمعيات وإما عن طريق الكتابة فى المجلات الفنية الجادة وإما عن طريق ترجمة الكتب السينمائية الهامة من أجل إنارة الطريق لمن يريد أن يسير فى دروبه الوعرة. وتعرف المهتمون بالثقافة السينمائية على أحدث المدارس والتيارات فى هذه الفترة فعرفوا «الموجة الجديدة» فى فرنسا و«السينما الحرة» فى بريطانيا و«الواقعية الاشتراكية» فى الاتحاد السوفييتى.

ورغم إنشاء معهد السينما فى مصر ورغم الآمال العريضة على أن يكون مصدرًا للإشعاع الثقافى السينمائى وذلك بأن يتولى أساتذته تأليف الكتب أو حتى نشر رسائل الماجستير

والدكتوراة بعد عودتهم من بعثاتهم إلا أن هذا لم يحدث. وربما اكتفى المعهد بتخريج أفواج من الدارسين للعمل فى الحقل السينمائى ولم يخرج لنا إلا القليلين جدًا مما أسهموا فى إثراء الثقافة السينمائية وربما يرجع ذلك إلى أنهم لم يتلقوا الكثير أو المفيد عن أساتذتهم الذين نرى أنهم أيضًا فى حاجة إلى الدراسة والبحث وقد يظهر ذلك عندما يتم استضافتهم فى الندوات أو بعض برامج التليفزيون.

ولكن الشىء الذى يبعث على الارتياح هو اهتمام المهرجانات المصرية(*) بنشر الكتب السينمائية التى تقوم معظمها على التأريخ والتقييم لبعض أعلام السينما المصرية الذين يتم تكريمهم فى هذه المهرجانات، ويمثلون شتى العناصر فى صناعة السينما. وكان أن أصبح لدينا الآن حصيلة كبيرة فى دراسات الشخصيات السينمائية من ممثلين ومخرجين ومصورين ومونتيرين من مختلف الاتجاهات. ولذلك فإننا نرى أن أى كتاب يصدر فى مجال الثقافة السينمائية، إنما يسد احتياجًا للمكتبة السينمائية التى مازالت تفتقر إلى الكثير من الكتب المتخصصة والتى تعمل على الرفع من الذوق عند المتفرج وبذلك يساهم بشكل غير مباشر فى الارتفاع بمستوى الفيلم المصرى.

(*) من مهرجان القاهرة السينمائى الدولى.
مهرجان الإسكندرية السينمائى الدولى.
المهرجان القومى للأفلام الروائية.

السينما والفنون الأخرى

قد يعتقد البعض أن الفيلم السينمائى قد تدرج فى اكتماله حتى أصبح يمتلك شكلاً فنيًا واضحًا يؤكد ذاتيته واستقلاله عن بقية الفنون الأخرى حتى أنه أصبح منافسًا بعد أن كان تابعًا أو طفيليًا على هذه الفنون. ونحن لو نسلم بهذا الاعتقاد لأصبح الفن السينمائى طبقًا للمقاييس الزمنية هو أسرع الفنون تطورًا حيث إنه لم يبلغ عمره ـ حتى كتابة هذه السطور ـ قرنًا من الزمان، فى حين استغرقت الفنون الأخرى عدة قرون إلى أن استطاعت أن تتشكل وتتطور وأصبحت جديرة بأسمائها وأصبحت فنونًا لها كيانها الخاص واستقلالها الذى لا ينكره أحد. وفى كتابه «نظرية الفيلم» يقول بيلابلاش يوضح ما يتميز به الفيلم السينمائى فى شرعية وجوده عن الفنون الأخرى:

«فالفيلم السينمائى هو الفن الوحيد الذى نعلم لميلاده تاريخًا، أما بداية غيره من الفنون فقد فقدناها فى ضباب القدم والماضى البعيد كل البعد. فالخرافات والأساطير الرمزية التى تحكى عن نشأة هذه الفنون لا تضىء لنا بسر ظهورها ولا تمنحنا أى إجابة لهذه الأسئلة» ونحن بالتالى لا ننكر سرعة التطور التى واكبت الفن السينمائى، وقد نرجع ذلك إلى عامل على درجة كبيرة من الأهمية وهو مساهمة أصحاب الفنون الأخرى الفعالة فى تطوير هذا الفن الجديد. فهناك الكاتب الدرامى وهناك المخرج وهناك الممثل وهناك فنان الديكور وهناك أيضًا مهندس الصوت. ونحن لا ننسى فضل الممثلين فى تطوير فن الأداء فى الأفلام السينمائية الروائية بحيث أصبح يختلف عن فن الأداء المسرحى الذى كان يلقى بظلاله على ممثلى السينما الذين لم يدركوا الفرق بين الوسيطين على اعتبار عمومية التمثيل.

ورغم كل ذلك فإننا نزعم وبشكل علمى بأن السينما مازالت تعتبر فنًا وليدًا يتطلع إلى ا لمزيد من التطور الإبداعى. فقبل كل شىء فإن السينما هى فن يعتمد اعتمادًا كبيرًا على الآلة بل إن الآلة قد اخترعت بعد العديد من المحاولات المضنية من أجل أن يخرج هذا الفن إلى الوجود. وهناك أيضًا عدة مراحل آلية يمر بها الفيلم هى أكثر بكثير من المراحل الإبداعية التى يقوم بها الأفراد وذلك منذ اللحظة الأولى التى يتم فيها شحن

الفيلم الخام فى آلة التصوير إلى أن نتسلم من المعمل نسخة كاملة تصلح للعرض فى دور السينما.

ووفقًا لمنطق التطور الآلى فإننا عندما نتأمل شكل السيارة فى بداية اختراعها وننظر إلى ما أصبحت عليه الآن فإننا ندرك إن لم نفاجأ بالتطور الرهيب الذى حدث فى مجال صناعة السيارات. ورغم كل ذلك إلا أننا مازلنا نشعر فى داخلنا بأن سيارة الغد سوف تكون أكثر تطورًا وربما اختلفت تمامًا عن سيارة اليوم شكلاً وموضوعًا.

ونحن نستطيع أن نقوم بتطبيق هذا الكلام باطمئنان كامل على كل أنواع الآلات التى اخترعها الإنسان. وبالطبع فإن ذلك يشمل آلة التصوير السينمائى وآلة العرض وجميع العمليات الميكانيكية والكيميائية التى يمر من خلالها الفيلم السينمائى. فهى بلا شك سوف تتطور وتتغير وعندئذ سوف يحاول العقل المبدع لفنان السينما أن يلاحق هذا التطور.

ولذلك فإن الفيلم السينمائى لم يأخذ حتى الآن الشكل المتفرد أو ما يجعله مستقلاً تمام الاستقلال عن بقية الفنون. بل إن السينما نفسها لم تصل إلى هذه التسمية إلا بعد العديد من المسميات لمراحل اختراع الآلات السينمائية منذ الأليثوراما والأنورثوسكوب والفيتاسكوب والزيوتروب والكينماتوجراف إلى أن اشتقت كلمة «سينما» من بين كل هذه المحاولات الاسمية.

وقد يتغير الاسم فيما بعد وفقًا للتطورات التكنولوجية التى تهيمن على حياتنا وحياة هذه الصناعة الفنية.

وقد لا يطالب البعض أن يتطور فن الشعر عن شكله الحالى. وقد يؤكد البعض فى حماس رفضه للشكل التقليدى للقصيدة الشعرية. وقد يفضل البعض الشعر القديم ويرفض الشعر الحديث. وقد لا يرى البعض فى الشعر الحديث شعرًا على الإطلاق. وكذلك الأمر بالنسبة لفن الرواية حيث هناك من يتفق على أن الرواية قد بلغت أوج نضجها عند مشارف القرن العشرين. وقنع كثير من النقاد بما وصل إليه هذا الفن من نضج على أيدى بلزاك وفلوبير وجورج اليوت وديكنز ودوستويفسكي وإميلي برونتي وجويس. ولم يرض البعض عما حدث من تطور بعد ذلك. فماذا نقول عن فن الرواية الذى ظهر منذ حوالى ستة قرون ومازال هناك الكثيرون الذين لا يرضون عنه.

أما بالنسبة للمسرح فإن الوسائل الفنية التى دخلت عليه من باب التجديد، فإنها لم تؤثر على كتابة النص المسرحى كثيرًا. فهناك كتاب للمسرح يكتبون المسرحية فى خمسة فصول أو فى ثلاثة أو فى اثنين أو فى واحد ولكن ذلك لم يغير فى جوهر المسرح كثيرًا. وهناك البعض من كتاب المسرح إن لم يكن معظمهم يكتبون المسرحيات دون أن يهتموا بالتطورات

التكنولوجية التى حدثت على خشبة المسرح وكذلك فى أساليب الإخراج المسرحى. بل إن البعض منهم لا يهتم أحيانًا بأن تمثل مسرحياتهم على خشبة المسرح ولم يؤثر ذلك على فتهم فى كتابة المسرحية. وفى النهاية فإن المسرحية تعد مقبولة تمامًا فى أى شكل من هذه الأشكال فهى تنتمى إلى تراث ضخم يمتد عبر آلاف السنين.

وعندما نتأمل الفنون السابقة نجد أن التطور إنما يحدث فى الشكل الذى يراه الكاتب مناسبًا. وليست هناك متطلبات آلية تفرض على كاتب هذه الفنون شكلاً معينًا لأن جوهرها هو الكتابة أو بمعنى أكثر دقة هو الكلمات. وهذه الكلمات هى التى مازالت تربط بين السينما وبين هذه الفنون رغم أنها يجب أن تكون مختلفة عنها تمامًا.

وعندما ظهرت السينما كان اهتمامها الأول والأخير هو إبراز عنصر الحركة.. حركة أى شىء كان إنسانًا أو حيوانًا أو آلة. وهذا يعنى أن السينما بدأت بداية مختلفة واختارت جانبًا مختلفًا له جاذبيته الخاصة ونظرت إلى الحياة نظرة مختلفة. وعن طريق الرغبة فى إبراز الحركة استطاعت أن تقدم لنا كوميديات قصيرة خالدة مازلنا نضحك لرؤيتها حتى الآن. ومن خلال هذه الكوميديات التى اتسمت بأسلوب معين تخلصت السينما من اتهام فظيع فى بدايتها كاد أن يطيح بهذا الفن

الوليد وذلك عندما رأى البعض أنها مجرد نسخة فوتوغرافية من الحياة وبالتالى فهى ليست فنا على اعتبار أن الفن لا يقدم الحياة كما هى، ولكنه يعيد تقديمها من وجهة نظره، وكما قال الشاعر الإنجليزى الكبير الكسندر بوب فى قصيدته الشهيرة «مقال فى النقد» فى محاولة لشرح ما هو الفن: «الفن هو الطبيعة ولكن الطبيعة مقننة». فنحن نلاحظ أن ما نراه فى كوميديات ماكس ليندر وبستركيتون وشابلن لا يخرج عن مألوف حياتنا ولكنها بطريقة مختلفة، فهى ليست الحياة بنفسها، ولكنها الحياة من وجهة نظر ساخرة تثير الضحك وتحرك الذهن أيضًا. وربما كانت نوعًا جديدًا من الواقعية الصريحة جدًا التى تصل إلى حد الخيال. واقعية لم نقرأها فى الروايات أو نشاهدها على خشبة المسرح، وحتى الأشخاص الذين يجسدون هذه الكوميديات هم أشخاص من نوع آخر قد لا نجدهم على هذا الشكل فى حياتنا ولكنهم موجودين.

ولا نستطيع أن ننسى هذا الإنجاز الخارق والتلميح الرائع فى الأحداث وهما صفتان من صفات الفن الأمثل. ففى مدة عشر دقائق تتميز بالحركة السريعة يقول الفيلم الكثير ويبرز آلام البشر ومعاناتهم من الظلم والاضطهاد والاستغلال. كان الفيلم فى تلك الفترة يدير ظهره للأشكال الأدبية ويسير فى طريق مختلف، فقد كان هناك فن جديد يولد ويتحاشى الوقوع فى براثن الأدب.

ولكن العقل الأدبى كان يقف لهذا الفن بالمرصاد، كان المسرح مزدهرًا فنيًا ويقدم أعمالاً لا يقبل عليها الناس. وكان القادر على ارتياد دور المسرح يزهو على العاجز بما يراه من مسرحيات ويتشدق أمام أصدقائه ومعارفه بأن يحكى لهم أحداث المسرحية. وأراد صناع السينما أن يقوموا بعملية تقريب بين الطبقات فقاموا بنقل المسرحيات كما هى على شاشة السينما.

وظنوا أنهم بعملهم هذا إنما يقدمون خدمة جليلة للسينما ولكنهم للأسف كانوا يدقون أول مسمار فى نعش هذا الفن الوليد وفى الوقت نفسه يسيئون إلى المسرح. فإن ما ظهر على الشاشة فى هذا الوقت لم يكن ينتمى إلى السينما بأى حال وكذلك لم يكن إلا تشويهًا للفن المسرحى. وأصبح أمامنا فن ممسرح يحاول أن يتطفل على فن آخر تمتد جذوره عبر آلاف السنين، لقد سيطرت حينذاك الروح الأدبية على الفن السينمائى وتغلغلت فى حركته وطبعته بطابعها.

ومنذ ذلك الوقت والسينما لم تتقدم التقدم الكافى. بل إنها لاتزال كما بدأت تقريبًا. فهى لا تخرج على أنها نص يكتب ثم يجرى تصويره. فهى بكل بساطة حكاية مصورة.

ومازال فى إمكان أى واحد أن يحكى الفيلم الذى شاهده ويتوقف التأثير على طريقته فى الحكى مثل الرواية أو القصة

أو المسرحية أو الملحمة. فهذه الفنون تقوم أصلاً على الحكى حتى أن الروائى أو القصاص يسمى بالحكاء Story Teller. فى الوقت الذى يصعب فيه تلخيص قصيدة أو حكيها لأن ذلك يقلل كثيرًا من تذوقها. وإذا نظرنا إلى الموسيقى فإننا لا نستطيع أن نحكى قطعة موسيقية أو حتى نلخصها عزفًا. فلابد من سماعها كلها مرة واحدة ولا يستطيع المرء إلا أن يتحدث عن وقع تأثيرها عليه. وبالنسبة للفنون التشكيلية أيضًا لا يمكن أن يحكى شخص لنا عن لوحة أو تمثال. فلابد من رؤية هذه الأعمال الفنية.

ولذلك فلايزال النص أو بمعنى أدق السيناريو هو صاحب المقام الأول فى الفيلم حتى الآن. وتنصح بعض كتب النقد السينمائى بالاهتمام بعنصر القصة كثيرًا وتنادى بتوظيف كل شيء من أجل القصة. بل إن أغلب النقاد وخاصة فى مصر يقصرون اهتمامهم على عنصر القصة إن لم يكونوا عاجزين عن غير ذلك.

والسيناريو الروائى هو شكل درامى متكامل رغم ادعاء البعض بأن السيناريو فى حد ذاته ناقص وأنه لابد من تصويره حتى تكتمل فاعليته. ونحن نعلم جيدًا مدى إمكانية طبع السيناريو ونشره فى كتاب وقراءته والتأثر به والحكم عليه بدليل أنه يقدم إلى الممثلين لقراءة ودراسة أدوارهم وكذلك إلى

المخرج الذى يعتبرونه الفنان الأول فى السينما وصاحب المصنف السينمائى. ولكن المخرج كما نعلم جميعًا لا يستطيع أن يفعل شيئًا دون أن يكون لديه سيناريو رغم ادعائه بأنه صاحب الحق فى كل شىء. ولكن هذا الحق الذى يدعيه المخرج من الممكن أن يذهب إلى غيره من العاملين فى الفيلم السينمائى مثل المنتج الذى ينفق على الفيلم ولولا أمواله لما خرجت الأفلام إلى الوجود بل إنه أيضًا يقوم بالإشراف على كل جوانب الفيلم منذ أن يكون مجرد فكرة حتى عرضه فى دور السينما. وهناك كاتب السيناريو صاحب الجانب الأهم فى الإبداع السينمائى لدرجة أن قوانين حق الأداء العلنى تمنحه النصيب الأوفر والحصانة الأقوى. وهناك المونتير الذى يغير ويبدل ويحذف ويضبط الإيقاع والتناسب فى كل أجزاء الفيلم ويقدم لنا الصورة النهائية للفيلم. ولا ننسى المصور الذى يخلق الصورة السينمائية بكل أضوائها وظلالها المعبرة. وهناك أيضًا الممثل وخاصةالنجم أو النجمة اللذان يذهب المتفرج من أجل مشاهدتهما إلى دار السينما. ففى إمكان كل منهما أن يدعيا هذا الحق خاصة وأن غالبية الجماهير تنسب الفيلم إلى النجم أو النجمة.

وهذا التضارب حول حق الملكية الفنية للعمل السينمائى هو أكبر دليل على أن هذا الفن لم يصل بعد إلى الشكل الحاسم الذى يجعل له صاحبًا واحدًا أو حتى على المستوى الصناعى آلة واحدة.

وفى الوقت الذى استفاد فيه التليفزيون فى بداياته من الفن السينمائى كثيرًا، إلا أن تطوره التكنولوجى كان سريعًا ومثيرًا للإعجاب. فقد أصبحت إمكانياته قادرة على صنع أشكال من الصور تفوق الخيال. وإذا كانت السينما قد استطاعت اللحاق به فى مجال الخدع والغرائب فهناك أيضًا ما يميز التليفزيون عن السينما، فهو قادر على بث الحدث وقت وقوعه بحيث أن المتفرج يشعر بأن ما يراه الآن أمامه إنما يحدث بالفعل بل إن فى استطاعة مشاهد التليفزيون أن يرى حدثين يحدثان فى وقت واحد وفى مكانين متفرقين. وأصبح التليفزيون فى كثير من الأحيان فى غير حاجة إلى نصوص يعمل من خلالها. وأصبح فى مقدور المخرج التليفزيونى بما لديه من إمكانيات آلية مذهلة أن يقدم لنا من المتع الفنية ما تعجز السينما عن تقديمه وإذا حاولت المنافسة فإن هذا يكلفها باهظ التكاليف. ولكن عندما يقترب التليفزيون من السينما فى الأشكال الدرامية، فإنه عندئذ يصبح فى أضعف حالالته.

وإذا كان فى اعتقاد البعض بأن الفنون تتشابه كثيرًا فى أسسها وقواعدها إلا أنه فى الحقيقة من الصعب إيجاد مواصفات عامة بين الفنون المختلفة أو المستقلة بذاتها. فليس هناك شىء فى الأعمال الفنية البصرية أو المرئية مثل البناء ذو الطابع الخاص فى الموسيقى. فنحن نلاحظ أن «النغمات توجد ثم تتطور من خلال التنويع والتضاد واجتهادات أخرى» كما

يقول مونروس بيردلى فى كتابه «علم الجمال» حيث يستطرد بعد ذلك بأن ليس «هناك فى الموسيقى مثل الحركة الكامنة أو بمعنى آخر الحركة الداخلية والموازنة والتوازن بين المساحات المدركة المتزامنة التى يختص بها الشكل المرئى. وليس هناك فى الموسيقى ما يمكن مقارنته بقدرة الكلمات وعناصر الأدب التى تملك الصوت والمعنى ومن ثم تتطور شبكة من المعانى بعيدة عن سطح العمل مثل خواص النغمات التى لا تماثل تلك الشبكة وبالإضافة إلى الخواص الذهنية والتى تتعلق بالسرد».

وإذا نحن سلمنا بمبدأ التعاون بين الفنون خطأ أو صوابًا أو بمعنى آخر بوجود ارتباط بين الفنون فإننا لو تأملنا مساهمة الفنون الأخرى فى فن السينما نجد أن هذه المساهمة قد تخرج السينما عن مجال الواقعية التى تطمح إليها. رغم أن هناك من يقول بأن السينما نفسها تعتبر فنًا واقعيًا حيث تقوم الكاميرا بتصوير الأشياء على حقيقتها، ولكن ربما كان العنصر الوحيد الذى لا يتسم ـ من الناحية الشكلية ـ بالواقعية هو عنصر التمثيل فنحن على يقين بأن هذا الممثل أو تلك الممثلة لهما كيانهما الآخر فى عالم الواقع وأنهما يقومان بتأدية بعض الأدوار متظاهرين بأنهم هم شخصيات هذه الأدوار. ويحتمل الرأى هذا الكثير من المناقشة التى تدخل فى موضوع وظيفة الفن أو تعريفه. ولذلك فإننا نكتفى هنا بالحديث عن طموح السينما نحو الواقعية وعلاقتها بالفنون الأخرى. فإذا تأملنا

مثلاً عنصر الموسيقى التصويرية فى الفيلم ومدى إسهامها فى إعلاء هذا الفن نجد أنها فى نفس الوقت أكبر دليل على عجز هذا الفن وقدرته على التوصيل. فالمخرج الذى يدعى أنه صاحب الحق الأول والأخير فى الفيلم يعتقد أن التأثير لا يكتمل فى الفيلم إلا بوجود الموسيقى. بينما نحن لا نتصور بأننا لا نستطيع قراءة قصة أو قصيدة أو حتى مشاهدة مسرحية إلا بمصاحبة الموسيقى وحتى إذا وجدت فهى ليست بالحتمية الفنية. فنحن نجد كل ما نريده فى هذه الفنون العريقة والمستقلة بذاتها.

ولذلك فإن السينما لن تحظى باستقلالها إلا إذا أصبحت لغتها قادرة على التعبير أو بمعنى آخر على الإبداع وإحداث التأثير المطلوب دون أن تطلب يد العون من أى فن آخر. وقد لا يتحقق هذا إلا إذا تكفل فنان واحد بكل وسائل الإبداع فى الفيلم وخرج إلينا بشكل متفرد لا يستطيع غيره أن يقوم به.

العلاقة بين
الفيلم الروائى والأدب

يخوض أى فن جديد معارك رهيبة من أجل إثبات وجوده وسط بقية الفنون، وقد خاض الفن السينمائى مثل هذه المعارك فى بدايات تكوينه ليحتل مكانًا معترفًا به وسط غيره من الفنون. ويقول البعض بأن السينما قد نشأت على أكتاف غيرها من الفنون وشاركتها فى الكثير من خصائصها. وكان الأدب يحمل العبء الأكبر فى هذه المساندة فمنذ أن أصبحت السينما قادرة على التعبير وصانعو الأفلام لا يقاومون إغراء الأعمال الأدبية، فيلجأون إلى الاقتباس منها ومعالجتها فى أفلام سينمائية تتفاوت فى قيمتها الفنية. وكان المسرح صاحب

النصيب الأوفر فى هذه الأفلام خاصة فى أوائل عهد السينما عندما كان المخرجون أو بمعنى أكثر تحديدًا المصورون يضعون كاميراتهم أمام خشبة المسرح ونقل ما يدور عليه بأمانة شديدة يحسدون عليها. ولعل السبب فى ذلك ما يهديه المسرح لهم من عمل متكامل لا يبذلون جهدًا فى إعداده سوى أن تدور الكاميرا أو يكون هناك سبب آخر وهو أن السينمائيين فى تلك الفترة لم يعرفوا فن الكتابة للسينما أو بمعنى أدق لم يكن هناك ما يعرف الآن بالسيناريو أو النص السينمائى(*)، كان المصور فى تلك الفترة هو سيد الفن السينمائى، ويقوم تقريبًا بكل الوظائف التى يتطلبهاصنع أى فيلم.. ولكن الإمكانيات العظيمة لهذا الفن الجديد أجبرت فيما بعد المصور لأن يكتفى بمهنته فقط ويظهر أناس آخرون فى مقدورهم أن يساعدوا بشكل إبداعى أفضل فعرف الناس المخرج وكاتب السيناريو والمونتير ومهندس الديكور وغيرهم من المتخصصين. وفرض الفيلم الروائى شكلاً دراميًا وفنيًا خاصًا به ولم يكن معروفًا من قبل وهو فن كتابة السيناريو واستمد هذا الفن فى مادته الدرامية ما كان يكتب خصيصًا للسينما أو ما يأتى من مصادر أخرى وأهمها الأعمال الأدبية على أن يتم معالجتها بشكل يلائم الفن الجديد..

(*) وإن كنت لا أوافق على تعبير «النص السينمائى» فإن النص السينمائى هو الفيلم نفسه (المؤلف)

ومن هنا تولدت قضية العلاقة بين الفيلم السينمائى والعمل الأدبى. ونحن لا يهمنا فى هذا البحث سوى العلاقة بين الفيلم الروائى والرواية الأدبية على وجه التحديد وإن كانت القضية ستجرنا إلى الحديث بشكل أكثر شمولاً عندما نناقش العلاقة بين السينما والأدب..

وقد اختلف الكتاب والنقاد فى تحديد هذه العلاقة وأثيرت العديد من التساؤلات عما إذا كان يجب على الفيلم الروائى المأخوذ عن عمل أدبى أن يلتزم التزامًا كاملاً بهذا العمل أن يكتفى استلامه فقط؟. وما هو موقفنا من الفيلم السينمائى وهل يعتبر عملاً فنيًا مستقلاً تمامًا عن العمل الأدبى المأخوذ عنه أم أنه مجرد تابع أو عملية توصيل عن طريق الصورة للأفكار والأحداث التى يحتويها الكتاب أو النص الأدبى؟

لقد اتفق البعض على أن الفيلم الروائى هو شكل من أشكال الفنون الدرامية والروائية على وجه التحديد ولذلك فإنهم يرون حتمية ارتباطه بالأدب ارتباطًا لا يمكن نكرانه. وقد دفع الحماس لهذا الرأى كاتبًا عظيمًا مثل جراهام جرين - وهو من الكتاب الذين أسهموا فى الكتابة للسينما إسهامًا كبيرًا إلى القول بأننا: لسنا فى حاجة إلى اعتبار السينما كفن جديد تمامًا فهى فى شكلها الروائى لديها نفس غرض الرواية مثلما للرواية نفس غرض الدراما..

أما المخرج الإيطالى الكبير أنطونيونى فإنه يدلى برأيه فى هذه القضية قائلاً: أن «القصة هى التى تستهوينى أكثر والصورة هى الوسيلة الوحيدة التى يمكن من خلالها فهم القصة» ويؤكد ماكلون وهو من أشهر المتخصصين فى علم الاتصال بالجماهير على عدم الاختلاف وارتباط السينما خاصة بالنسبة للسيناريو بثقافة الكتاب..

وقد غالى البعض من النقاد والكتاب ومؤرخى السينما فى محاولاتهم لإيجاد التشابه بين السينما والأدب إلى درجة أن بعضهم قد دفعته هذه المغالاة إلى المناداة بوجود تطابق بين مفردات كل منهما. فالكادر السينمائى يقابل الكلمة، واللقطة هى بمثابة الجملة، والفقرة فى مقابل المشهد، والفصل لا يختلف عن الفصل، أما المونتاج فيعتبر بمثابة القواعد النحوية وأدوات الربط. فهل حسمت القضية عن هذا الرأى؟

لم يوجد بعد الرأى الواحد فى مجال الفنون والنقد، ولذلك لم يسلم الأمر من وجود من هم يعارضون هذا الرأى المغالى فيه. بل وصل المعارضون هم الآخرون إلى المغالاة فى معارضتهم ورفضوا أصلاً أن تعتمد السينما على أعمال أدبية وذلك من منطلق حماسهم وإيمانهم باستقلالية هذا الفن الجديد وذاتيته ولذلك فنحن نرى السويدى انجمار برجمان وهو مخرج ومؤلف ويكتب موضوعاته مباشرة للسينما - يقول:

«يجب أن نتجنب عمل الأفلام من الكتب» أما الروائية والناقدة الإنجليزية الشهيرة فيرجينا وولف فإنها ترى أن «الاتجاه غير طبيعى والنتيجة هى الكارثة» ولا يترك آلان رينيه المخرج الفرنسى هذه القضية تفوته ويطلق العنان لرأيه قائلاً بأن إعداد رواية لأحد أفلامه بعد أن قام الكاتب بالتعبير عن نفسه تمامًا هو أشبه بإعادة تسخين وجبة.

أما الفريق الثالث فى هذه القضية فإنه يرى أن المشكلة فى العلاقة بين الفن السينمائى والفنون الأدبية تقع عند نقطة هامة لا يمكن إغفالها وهى قصور السينما عن التعبير عن بعض الموضوعات التى يعالجها الأدب خاصة فيما يتعلق بالعواطف الإنسانية وفيما يدور فى أذهان الشخصيات وأكبر دليل على ذلك تلك الروايات التى تعتمد على تيار الوعى أو التداعى الحر مثل أعمال جويس وفيرجينا وولف وفولكنر. وأرجعوا السبب فى رأيهم هذا إلى أن الفيلم يهتم فقط بالعالم الخارجى بينما يستطيع الأدب أن يغوص داخل أشخاصه مما حدا بناقد مثل چورچ بلوستون إلى محاولة تقنين هذا الرأى فى كتابه «تحويل الروايات إلى أفلام» وأرجع أساس الخلاف إلى وقوعه بين إدراك الصورة المرئية وإدراك الصورة الذهنية..

وعندما نتأمل الآراء السابقة المطروحة ونبدأ بمناقشة الرأى الذى أبداه جراهام جرين بوجود التشابه بين الفيلم

والرواية من ناحية الغرض نرى أن التشابه ليس عيبًا فى تحديد استقلالية أى فن وأن أغراض الفنون جميعها فى النهاية واحدة وهى تتشابه مع بعضها فى كثير من الوجوه. فالدراما كلمة أو بمعنى أكثر صوابًا تعريف كلى يشمل التراجيديات والكوميديات، وما يدخل بينهما من تصنيفات. وهذه التصنيفات تعالجها فنون مختلفة لها استقلالها مثل المسرحية والرواية والقصة القصيرة والملاحم والأوبرا والباليه، وفى نفس الوقت نجد أن الفيلم هو بمثابة وسيط يختلف تمامًا عن بقية الفنون المقررة فهو وسيط يتخذ من الصورة وسيلة للتعبير أو وسيلة للتوصيل وهى وسيلة إذا انتفت انتفى معها الفن نفسه. ولن ننسى أيضًا عنصر الموسيقى المصاحبة والعنصر المعمارى فى فن الديكور فهل معنى ذلك أن نقول بأن الفيلم هو فن موسيقى أو هو فن معمارى. فالفيلم يعتمد فى وجوده على مجموعة من العناصر الفنية درامية كانت أو صوتية أو معمارية من أجل تكامل الصورة وهى الوسيط الأساسى لهذا الفن..

أما بالنسبة لما يقوله أنطونيونى بأن القصة تستهويه أكثر ثم تأتى الصورة فى المقام الثانى كوسيلة لفهم القصة نجد أن هذا هو ما يمكن أن يقال عن المسرح والأوبرا أو كمن تعجبه الأعمدة الخرسانية للعمارة فقط ولو أنه أكمل كلامه وقال بأنه لا يستطيع أن يوصل قصته بالشكل الذى يراه إلا من خلال

الصورة، فهو بذلك يؤكد حتمية الوسيط والحتمية هى التى تعطى الفن خصائصه واستقلاله.. وعندما يرى ماكلون بعدم الخلاف بين السينما والأدب لأنها ترتبط بثقافة الكُتاب عن طريق عنصر من أهم عناصرها وهو السيناريو فإننا نرد عليه بأن السيناريو فى حد ذاته يعتبر مختلف عن بقية الفنون الدرامية ونحن لا نستطيع أن نشبهه بالرواية أو المسرحية أو الملحمة فهو فى مرحلته الدرامية مجرد شكل فنى ناقص، فقد أقام السيناريست بكتابته من أجل أن يصور سينمائيًا وليس من أجل القراءة لأن المتعة فى قراءته تقل كثيرًا عن مشاهدته على الشاشة..

أما بالنسبة لمحاولات إيجاد المطابقة بين مفردات السينما ومفردات الأدب فلن نجد خير من يرد على هذا الادعاء سوى موريس بيجا فى كتابه «الفيلم والأدب» فهو يهاجم هذه النظرية بشدة متسائلاً فى استنكار: «إذا كان ذلك صحيحًا وكانت الكلمات هى المقابل للكادرات فأين القاموس الذى يستطيع أن يحدد معنى كل صورة»(*)..

ويقودنا دفاع المتحمسين للفن السينمائى ومطالبتهم بابتعاده عن الأدب كمصدر للتناول والإلهام وأن يعتمد هذا الفن على نفسه لأن اعتماده على الرواية الأدبية هو بمثابة التكرار أو

Film and Litterature By M. Pegel. (*)

كمن يعيد تسخين وجبة الطعام حسب قول آلان رينيه يقودنا هذا الحماس الأعمى إلى النظرية التى تقول بأن قيمة العمل الفنى فى بنائه. فقد تتشابه الفنون فى الموضوعات التى تعالجها ولكنها تختلف عن بعضها فى رؤية هذه الموضوعات وذلك بمادة التناول ونسيج بناء هذا التناول فقد يتطابق الموضوع ولكن الصيغة النهائية للعمل تختلف باختلاف الوسيط وقد يختلف المفهوم أيضًا. فمفهوم الحزن قد يختلف فى بنائه عند الروائى والكاتب والمسرحى والمؤلف الموسيقى والرسام. والبيت يتم بناؤه من أجل السكن، ولكن البيوت تختلف فى معمارها وفى تحقيق الراحة لساكنيها.

وأمامنا أسطورة أوديب التى عولجت ومازالت تعالج منذ أيام سوفوكليس حتى أيامنا هذه وأنتيجون وفيدرا وبيجماليون. ولذلك فإن اقتباس الأعمال الأدبية فى السينما ليس عيبًا فى ذاته فهى قد تتحول بقدرة الفنان السينمائى إلى عمل فنى آخر له ذاته وكيانه المستقل وأكبر دليل على ذلك ما يحدث بالنسبة لإعادة تقديم الأعمال الأدبية بحيث تكون كل مرة بمفهوم مختلف مثلما يحدث لكثير من أعمال شكسبير وتولستوى ودوستويفسكى.

ويجرنا الحديث عن شكسبير إلى مسرحياته الشهيرة هاملت وماكبث وريتشارد الثانى والملك لير وأنتونى وكليوباترا

ويوليوس قيصر فقد اعتمد شكسبير فى إبداعه لهذه المسرحيات على حوليات هو لنشيد وكتابات بلوتارك. فالاقتباس يعتمد على قدرة الفنان وموهبته الإبداعية فإذا كان فنانًا عظيمًا فسوف يقدم لنا فنًا عظيمًا حتى ولو كان لهذا الفن مصدر آخر. ولسنا نحكم على هذا الاتجاه بالمحاولات الفاشلة التى يقوم بها أناس متواضعون فى قدراتهم الإبداعية وكم من أعمال أدبية عظيمة تحولت إلى أفلام لا تقل عظمة..

وإذا كان البعض يرون أن السينما مقصرة فى التعبير عما نجح فيه الأدب بإبرازه للعواطف الإنسانية والغرض فى أذهان الشخصيات فذلك مرجعه الأساسى إلى قصور نظرتهم إلى السينما فلكل فن خصائصه فى التعبير وهذه الخصائص التى تعطى للوسيط الفنى قيمته. ويقودنا هذا إلى ما قاله الناقد الإنجليزى العظيم أ. ريتشاردز فى أن قيمة أى وسيط فى التوصيل فإذا كان التوصيل جيدًا كان العمل الفنى جيدًا، وهذا التوصيل الجيد لا يحدث إلا إذا أحدث فى نفس المتلقى نفس المشاعر والعواطف التى كانت تدور داخل الفنان أثناء إبداعه لهذا العمل، والفيلم السينمائى يستطيع بما لديه من إمكانيات بصرية هائلة أن يخلص المعادل الموضوعى البصرى والصوتى إذا كان لابد من وجوده لما يحدث فى ذهن الشخصية..

ولذلك فنحن ننادى دائمًا بأن الفيلم السينمائى ليس إلا عمل فنى مستقل عن العمل الأدبى المأخوذ عنه لاختلاف طرق

التعبير بينهما أو قناة التوصيل التى يصل إلينا العمل عبرها ومن الخطأ كل الخطأ أن نقيسه بمعايير النقد الأدبية متجاهلين معايير النقد السينمائى. فهو شكل مختلف له خصائصه التى تختلف حتى فى طريق العرض أو التوصيل مما حدا مؤلف كتاب «الفيلم والأدب» موريس بيجا إلى القول «بأن الفيلم يختلف عن الرواية فى أنه يستغرق زمنًا محددًا فى طول أحداثه»(*) فالكاتب الروائى فى مقدوره أن يدخل فى روايته التفاصيل الممكنة والمعتادة بحيث تستغرق عشرات الساعات إذا ما فكر أحد فى تحويلها إلى فيلم سينمائى بأمانة مطلقة. وقد يؤدى الالتزام التام بالعمل الأدبى إلى الملل الشديد وصعوبة العرض بل يؤدى أحيانًا إلى إحداث تأثير فظيع على المتفرج ونحن لا ننسى تجربة المخرج الروسى بوندارشيك عندما أراد الالتزام بأحداث رواية تولستوى «الحرب والسلام» فاستغرق الفيلم بأجزائه الثلاث أكثر من تسع ساعات فأصاب المتفرج بالتشتت والملل وأصبح أقرب إلى المسلسلات المزعجة فالرواية المكدسة الصفحات نستطيع أن نقرأها على مرات حسب هوانا ووقتنا المتاح ولكن الفيلم يلتزم بوقت محدد وجلسة واحدة مما دفع هيتشكوك إلى القول بأن أقرب شكل فنى للفيلم هوالقصة القصيرة فهى الشكل الوحيد التى بها تستطيع أن تطلب من القارئ أن يجلس ويقرأها فى جلسة واحدة..

Film and Litterature By M. Pegel. (*)

السينما والنقد

رغم المحاولات الجادة فى مجال النقد السينمائى والتى تهدف دائما إلى أن توجد له مكانا جديرا به بين الفنون الأخرى المختلفة بعد أن لاقى الكثير من المهانة والامتهان على أيدى بعض المتغطرسين من نقاد الفنون الراسخة ومحبيها إلا إن محاولات النقاد عندنا فى مصر بل وفى العالم العربى لإرساء قواعد النقد السينمائى باءت معظمها بالفشل. وفى رأينا أن هذا الفشل يرجع إلى عوامل كثيرة وربما أهمها جميعا أن هذا النقد لم يختلف كثيرا عن النقد الأدبى وعجز هؤلاء النقاد عن إدراك الامكانيات الفنية للفيلم السينمائى وأنه يختلف اختلافا كبيرا عن الأنواع الأدبية أو الفنون التى تدخل فى دائرة الأدب. ولذلك مازال أغلب النقاد فى مصر وفى

العالم العربى يقتربون من الفيلم السينمائى مثل اقتراب المتفرج العادى الذى لا يتجاوز نطاق تذوقه «الحدوته» أو بمعنى آخر قصة الفيلم أو السرد العام لموضوعه.

ويحتل تلخيص الفيلم الجزء الأعظم من المقالة النقدية وفى آخر المقال نقرأ سطورا قليلة يصدر فيها الناقد حكمه العام - الذى ينقصه الكثير من الحيثيات - على الفيلم ونحن نعلم جيدا أن تلخيص الفيلم تلخيصا قصصيا يقلل كثيرا من قيمته، بل إن تلخيص أى عمل فنى يعتبر هدما وتشويها لهذا العمل لأن الفنان لا يبذل هذا الجهد ويشحذ طاقته الإبداعية من أجل أن يأتى أحد الأشخاص ويحيل بنائه الشامخ إلى أكوام من الحجارة. فهل يتصور المرء مثلا أن تلخيص إحدى قصائد المتنبى أو شلى أو فيتور هيجو واحالتها إلى بضعة أسطر من النثر يعطى نفس الاحساس الذى تفجر فى نفس القارئ عند قراءته للقصيدة. هل يمكن مثلا أن نقوم بتلخيص السيمفونية الخامسة لبيتهوفن أو أحد تماثيل رودان أو لوحة لبيكاسو؟ لا يجب تلخيص العمل الفنى حتى لا يفقد الكثير من جوانبه الفنية والجمالية وحتى لا يكون النقد هو مجرد اعتداء ومعول هدم للأعمال الفنية بدل أن يكون منارة لإلقاء الضوء عليه وتقييمه ووضعه فى المكانة التى تناسبه بين بقية الأعمال التى هى من نوعه.

فما بالك بالفيلم السينمائى الذى هو ليس مجرد قصة، بل عمل فنى مركب ويختلف فى طبيعته وتكوينه عن بقية الفنون الأخرى. ولكن معظم النقاد عندنا يصرون على النيل منه وتحقيره شكلا وموضوعا بما يكتبونه عنه. وقد يعود قصور هؤلاء النقاد إلى قلة الثقافة السينمائية. فمازالت الكتب السينمائية الهامة المترجمة قليلة كما لا يتاح لمعظم النقاد عندنا الاطلاع على مايكتب عن هذا الفن فى كتب أو مجلات متخصصة وذلك لصعوبة الحصول عليها أو لعدم إتقان اللغات الأجنبية. وقد يختلف هذا الوضع بالنسبة للأدب والفنون الأخرى الراسخة منذ زمن بعيد. فهناك آلاف الكتب والمراجع المؤلفة والمترجمة والتى تتسم بالعمق والدراسة العلمية فى مجال هذه الفنون مثل فنون الأدب والموسيقى والفنون التشكيلية ولذلك نستطيع أن نقول أن هناك نقادا حقيقيين فى هذه المجالات. فقلة المعرفة بدقائق أى فن تضعف من قدرة الحكم عن هذا الفن وابراز حيثيات هذا الحكم.

والمتأمل للنقد السينمائى الذى نقرأه فى الصحف والمجلات يكتشف أنه مجرد انطباعات شخصية فى حدود قيمة الكاتب ومعرفته، ونحن قد نقبل مثل هذه الانطباعات عندما تصدر من مفكر كبير أو أديب له قيمته التى لاينكرها أحد. ويسبق الخوض فى مثل هذه الانطباعات من الكاتب الكبير اعتراف متواضع يشير إلى أن ما يكتبه هو مجرد انطباع وليس نقدا

متخصصا يعنى القول الفصل مثلما نلحظ فى كتابات الكثيرين من المدعين. وقد تفيد هذه الانطباعات فى الكشف عن جوانب جديدة فى فكر هذا الأديب وشخصيته وعلى سبيل المثال تلك الانطباعات التى كتبها أندريه مالرو وجان بول سارتر وكوكتو رغم أن كوكتو قد خاض أكثر من تجربة سينمائية وكانت أعماله مثارا للجدل. أما أنتكون هذه الانطباعات من أشخاص لا وزن لهم ويدعون بأنها نقد سينمائى فهذا ما نرفضه لأن أضراره جسيمة ونتائجه وخيمة بالنسبة لهذا الفن السينمائى المجنى عليه بل انه كما يقول جافيه لامبرت: «إن معظم النقد الصحفى سريع الزوال مثل الافلام التى يقوم بنقدها».

ويحاول رجال الأدب عندنا بأقصى طاقاتهم بأن يفرضوا قيم الأدب على الفن السينمائى حتى أننى قد شاهدت أحد كبار اساتذة النقد الأدبى وهو رجل متخصص بالتحديد فى المذهب البنيوى فى أحد برامج التليفزيون عندما أخذ رأيه فى أدب نجيب محفوظ والسينما فإذا به يتهم السينما بأنها أساءت إلى روايات نجيب محفوظ. وأرجع السبب إلى أن السينما لم تستطع أن تنقل هذه الروايات بالضبط. وهو بالطبع لم يدرك أنه قد وقع فى الخطأ الكبير الذى قد يقع فيه عامة الناس فليس الأمر كما يظن هو مجرد نقل شىء من مكان إلى مكان آخر. ولم يدرك شيئا آخر على درجة كبيرة من

الأهمية وهو إذا لم تستطع السينما أن تحول هذا العمل الأدبى إلى عمل سينمائى مستقل وله كينونته الجديدة.. بل له تأثيره المختلف عن تأثير الرواية والنابع من اللغة الجديدة التى دخل فى إطارها فلا داعى لإنتاج هذا العمل. وكان لابد أن يعلم بأن لو كان لديه بعض الشئ من الثقافة السينمائية مثلما لديه الكثير من الثقافة الأدبية لكان أدرك أن ترجمة السينما للعمل الأدبى ترجمة حرفية يعنى الفشل الفنى للسينما.

ويحاول الكثيرون من مدعى النقد السينمائى إثارة القضايا والجدل العقيم. ويحاول كل واحد منهم أن يفرض إتجاهه ومعتقداته الشخصية على القارئ المسكين ولكن كل ذلك للأسف من خلال الحديث عن «حدوتة» الفيلم فقط. إنه لا يعلم أنه بذلك إنما يجرد الفيلم من جميع عناصره تقريبا ويصب كل اهتمامه على الجانب الأدبى فى الفيلم وهو القصة. وقد يكون الحوار فى الفيلم هو الجانب الذى يمكن أن ينتمى إلى الأدب فهو يشبه الحوار فى المسرحية وأحيانا فى الرواية ولكنه فى الحقيقة يختلف تماما. فالحوار السينمائى له طبيعة خاصة ولا يوجد إلا للضرورة القصوى وذلك عندما تعجز الصورة عن الإفصاح. ولذلك فهو يختلف عن الحوار فى المسرحية فهو ليس الموصل الوحيد فى العمل السينمائى ولا نستطيع أن نسمعه أو نقرأه بعيدا عن الشاشة وندعى أننا شاهدنا الفيلم وحتى إذا حدث هذا يكون أكبر دليل على فشل

الفيلم وابتعاده عن اللغة السينمائية. ولذلك فلابد من الاقتراب من كل فن حسب طبيعته. فمن الخطأ أن نطبق نفس المقاييس التى نطبقها على الرواية على الموسيقى مثلا، والمقاييس التى نطبقها على المسرح لا يمكن تطبيقها على الفن التشكيلى.

فى اعتقادى أن السينما عندنا لن تكون لها احترامها إلا إذا كان هناك نقد سينمائى ناضج. نقد يستطيع الوصول إلى المعايير والمبادىء التى يمكن بها الاقتراب من العمل السينمائى ومحاولة تذوقه تذوق العالم الخبير بإمكانياته الفنية. بل لابد لهذا النقد أن يقوم بتوضيح أشياء كثيرة للمتفرج الذى يشاهد الأفلام السينمائية ويقع فى براثن الحيرة وعدم الفهم أحيانا أو عدم القدرة على الحكم الصحيح فيستطيع هذا النقد أن يخلصه من حيرته ويكشف له عن أغوار هذا الفن الصعب. وربما عدم الوضوح هذا كان من الأسباب التى جعلت بعض الناس ينظرون إلى السينما نظرة استخفاف وأنها مجرد تسلية . رخيصة. وهناك الكثير من المثقفين الذين يترفعون عن مشاهدة الأفلام أو الحديث عنها خاصة الأفلام المصرية بل انهم للأسف يتباهون، على صفحات الصحف وأمام وسائل الإعلام بأنهم لايضيعون وقتهم الثمين فى مشاهدة أحد الأفلام المصرية. وربما يفعلون ذلك كنوع من الهروب لأن ثقافتهم الرفيعة لم تتسع للأسف الفن المبتذل ومعرفة أصوله. فما بالك بالانسان العادى الذى يتشوق إلى المعرفة والاحاطة

بكل شئ عن هذا الفن الجميل الذى يقبل عليه فى لهفة وشغف. ولذلك فلابد من وجود الناقد المتخصص والدارس لأصول هذا الفن وجمالياته ليبصره وينير له الطريق.

أول شئ يجب أن يدركه الناقد الحصيف أن الفيلم السينمائى يختلف عن غيره من الفنون فلا يقوم بإبداعه شخص واحد ولكن العديد من الفنانين والفنيين . ومهما قيل بأن المخرج هو سيد العمل فلو لا كاتب السيناريو والمصور والممثلون والمونتير ومهندس الديكور وغيرهم ما قامت للفيلم السينمائى قائمة. ويجب أن يدرك الناقد أيضا أن السينما كما قال أحد المتحمسين الفرنسيين فن مستقل وقائم بذاته فهو لا يعتمد على غيره من الفنون. وحتى إذا كانت هناك ملامح لبقية الفنون الأخرى فى نسيج الفيلم فإنها فى شكلها ودلالتها تتحد مع بقية العناصر الفنية فى الفيلم حتى تصبح جميعا بنآء عضويا له جدته وأصالته. فلا يجب أن ننكر جهود الآخرين الذين لولا وجودهم لما وجدت هذه الملامح التى تكون العناصر التى يتكون منها الفيلم فى النهاية وتقول الحقيقة التى لا ينكرها لا أحد بأنه حتى الآن لم يوجد الشخص الذى استطاع أن يقوم بكل عناصر الفيلم السينمائى بمفرده.

Film World
By Ivor Montagu

ويحتاج كل فن من تلك الفنون المشاركة فى صنع الفيلم إلى دراية واسعة من الناقد بحيث إنه يستطيع أن يفرق بين عمل المخرّج وعمل كاتب السيناريو وعمل المونتير. أما التصوير فهو فن صعب يتطلب المعرفة الدقيقة بمصادر الضوء واستخدام العدسات وأنواعها وخبرة بالألوان ودلالاتها وخلق الجو المناسب لكل مشهد حسب تفسيره الفنى والدرامى. فالتصوير فى حد ذاته لغة راقية للتعبير بل إنه الفن الذى قدم الفن السينمائى إلى الوجود وهو الممارسة الأولى عندما ظهرت السينما. فقلة المعرفة بدقائق هذه الفنون أو قلة المعرفة بدقائق أى فن منها فإنها تضعف القدرة على الحكم وبالتالى تجرد الناقد من إمكانية الاقتراب من العمل الفنى الاقتراب السليم.

ويزداد الأمر سوءا عندما يرتبط الناقد إرتباطا أعمى بنظرية معينة عن الواقعية مثلا أو التعبيرية أو الاشتراكية والشيوعية بحيث ينظر إلى كل فيلم يشاهده من خلال هذا المنظور الضيق. بل إنه فى كثير من الأحيان كما سبق وأنه ذكرنا أنه يحاول أن يفرض اعتقاده على العمل الفنى وبالتالى على القارئ المشاهد للسينما دون أن يدرك أنه بهذا إنما يفسد الذوق ويقلل من الاحساس بالمتعة ويقضى على التذوق. يقول مونتاجيو فى كتابه «عالم الفيلم»: «ولكن الناقد الجيد يجب - بالنسبة للأفلام على الأقل - ألا يحدد نفسه بوصف رد فعل

عنده. فيجب أن يعرف جيدا حتى يستطيع أن يميز عنصرا آخر. وأفظع خطيئة يرتكبها الناقد السينمائى هى أن يوجه اللوم لموضوعه لكونه مالم يكن بدلا من أن يدرك المحاسن فى تلك الأشياء كما هى».

ليس الناقد إنسانا ملهما يخترع القواعد. ولكن لابد من وجود أعمال فنية يستنبط فيها الأسس والمقاييس ويتطلب منه هذا الثقافة الواسعة حتى يقوم بالتحليل وعقد المقارنات ووضع يده على أماكن الضعف وأماكن القوة ويلقى الضوء عليها بحيث يصبح بمثابة المشعل الذى يضيئ الطريق للفنان وكذلك بالنسبة للقارئ المتفرج.

وفى رأيى أن نقاد السينما إنما يواجهون شكلا فنيا شديد التعقيد والتعرف على مدى مساهمة الجهود الابداعية فيه وإعطاء كل ذى حق حقه هو أمر فى غاية الصعوبة. وعندما وضع أرسطو كتابه عن الدراما «فن الشعر» فإنه كان يستنبط قوانينه من خلال أحد النصوص المسرحية «أوديب ملكا». وقد اختار هذه المسرحية لانه وجد فيها النموذج الأمثل لفن المسرحية وذلك بعد مقارنتها ببقية النصوص المسرحية. وكان اهتمام أرسطو بناحية واحدة وهى فن الكتابة الدرامية فلم يكن يعنيه المخرج فى شئ فربما لم يكن قد ظهر إلى الوجود أو

*Aesthetics and philosophy of Ant Criticism by Cerme Stolnltz

حتى إذا كان قد وجد بأى شكل من الأشكال فلم يكن وجوده يعنى الشئ الكثير فى ذلك الوقت. وكذلك هو الأمر بالنسبة للرواية أو للوحة أو التمثال فإن كل من هذه الفنون يقوم على إبداع فرد واحد فى أغلب الأحيان. أما بالنسبة للموسيقى فقد يثور الجدل أحيانا فى مدى مساهمة قائد الأوركسترا فى الإبداع. أما بالنسبة للسينما فالأمر مختلف تماما.

فلم يحاول واحد من النقاد أن يطرح على نفسه ذلك السؤال الذى قام رودلف آرناهاين بطرحه فى كتابه"film as art"الفيلم كفن» الذى يتساءل عن كيفية إمكانية الربط بين وسائل تعبيرية مختلفة فى عمل فنى واحد. لم يحاول أحد من النقاد دراسة هذه الوسائل أو العناصر دراسة واعية ويوضح كيف أنها تؤلف بتجمعها عملا فنيا وكيف ترتبط سويا وعلى أى نحو تسهم فى القيمة الجمالية للعمل الفنى. لم يحاول أحد من النقاد أن يجعلنا ندرك ما الذى يجعل العمل الفنى يثير إعجابنا. يقول جيروم ستولينتز فى كتابه Aesthetics and Philosophy of art criti cism الذى ترجمه الدكتور فؤاد زكريا تحت عنوان «النقد الفنى» ما يوضح ما نقوله: «تتيح لنا دراسة تركيب الفن أن نستخلص هذه العناصر ونقد أهميتها. وفضلا عن ذلك فمن الممكن أن تؤدى دراستنا إلى زيادة استمتاعنا بالفن. فما أن نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها المتبادلة حتى نصبح أكثر حساسية لكل ماهو متضمن بوفرة فى العمل.

وبذلك يزداد الإبصار الجمالى حدة وبالتالى تزداد التجربة الجمالية إمتاعاً ثم مايلبث أن يقول أيضا بما تتأكد معه وجهة نظرنا فى التعرض للعمل الفنى أو العمل السينمائى على وجه التحديد «والتجريد الباطل فى الفن هو محاولة فهم عنصر معين فى العمل كالشكل أو التعبير وكأن له وجودا بمعزل عن العمل ويترتب على ذلك الاعتقاد الخاطئ بأن طبيعة العنصر وقيمته يمكن أن تعرف معرفة كاملة عن بقية العمل.

ولذلك فإن هذا التركيب المتشعب هو الذى يشكل أهم وأول فرق بين النقد الأدبى على سبيل المثال والنقد السينمائى. فالناقد الأدبى عندما يواجه مشكلة التركيب فى القصة أو فى القصيدة فإنه ليس بحاجة إلى أدوات خارج حدود اللغة المكتوبة. أما الناقد السينمائى فإن مهمته أكثر صعوبة وهو فى تصديه لأي عمل فنى سينمائى إنما يحتاج إلى أدوات كثيرة بعدد المساهمين من المبدعين فى تركيب الفيلم. وهو لا يستطيع بل ليس من المفروض أن يعزل أو يتغاضى عن جهد من هذه الجهود المبدعة أو أن يتجاهله عند التعرض بالنقد لأحد الأفلام السينمائية. ومن ثم فإنه يجب عليه أن يدرك من البداية وظيفة كل جهد من هذه الجهود وأن يجرى عملية التحليل لهذا التركيب وذلك من خلال كل هذه الجهود المبدعة مجتمعة فى العمل الفنى.

لكل فن لغة ينسج بها الفنان عمله الفنى ولكل لغة مفردات يجب أن يكون الناقد على دراية كبيرة بها. ولذلك فإن الكاميرا بالنسبة للسينما هى القلم الذى يستخدمه المخرج فى تنفيذ عمله. وتكون حركة الكاميرا وزواياها بمثابة الجمل والكلمات. فالكاميرا تتحرك فى لقطات تقوم بالتعبير عن مضمون الفيلم. ويمكن أن تتحرك الكاميرا فى بلاغة سينمائية ويمكن أن تتحرك فى بلادة وركاكة. ولذلك فإنه يجب على الناقد السينمائى أن يكون على إلمام كاف بمفردات حركة الكاميرا بحيث يدرك جدوى ماتقوم به وبحيث يستطيع أن يناقش بعض التساؤلات الفنية ويدرك وجهات نظر صانع الفيلم.

ويتجاوز الأمر حركة الكاميرا فلابد أن يعرف الناقد السينمائى أى نوع من المونتاج أفضل بالنسبة لبناء المشهد خاصة وأن المونتاج فى حد ذاته هو مشكلة بالنسبة للناقد، فهو ليس مجرد عملية آلية أو تقنية لاهدف لها. وهناك أنواع من المونتاج يجب على الناقد أن يكون على علم كبير بها وذلك لكى يستطيع أن يقوم بتحليل الفيلم وإلقاء الضوء على جوانبه الفنية. فهناك المونتاج الجدلى والمونتاج السريع والمونتاج بالتداعى والمونتاج بالتجاذب وهو بتقوية معنى الصورة عن طريق مقابلتها مع صورة أخرى لاتخص بالضرورة نفس الحادث وهذا النوع من المونتاج قد ابتدعه المخرج السوفيتى العظيم سيرجى ايزنشتين.

وهناك عنصر هام جدا ويلعب دورا كبيرا فى التعبير السينمائى وهو عنصر التمثيل.. فليس التمثيل مجرد أن يقوم الممثل بأداء دوره حسبما يراه أو يتراءى له. ولكن هناك تفسير معين للموضوع وهناك أسلوب واحد فى التمثيل لابد أن يسود الفيلم ويتفق مع المضمون الدرامى ونتيجة لذلك فإننا نرى أن نفس الممثل يختلف فى أدائه من مخرج لآخر بل إنه أحيانا يقوم أحد المخرجين أصحاب الرؤى الفنية بإختياره فى دور أو أكثر يخالف ما اعتاد عليه الجمهور أن يراه فيه. ولذلك يجب على الناقد أن يكون دارسا لكل مدارس التمثيل ويدرك أى نوع من الأداء يناسب نوعية كل فيلم. ولذلك نجد أن هناك بعض المخرجين يطبعون الممثل بشخصيتهم مثل المخرج إليا كازان حيث نلاحظ أن الممثلين الذين تخرجوا من معهده يتميزون بأسلوب معين فى الأداء بل إنهم يحاولون أن يفرضوا هذا الأسلوب على كل مخرج يعملون معه فهل هذا مناسب أم فى حاجة إلى المناقشة؟ ولكن الأهم من كل ذلك أن يكون عنصر التمثيل فى الفيلم منسجما ومتوافقا بحيث لا يصبح كما نرى فى كثير من الافلام أن التمثيل هو مسئولية كل ممثل. فهناك بعض المخرجين لا يهتمون بهذا العنصر الحيوى قدر اهتمامهم بحركة الكاميرا حتى أن الممثل يصبح بالنسبة لهم هو مجرد شئ داخل الفيلم أو وسيلة لتقديم التكوينات والكادرات الفنية الجميلة فى حد ذاتها ولكنها لا تعبر عن شئ. ولذلك لابد

للناقد السينمائى أن يكون بصيرا وعلى دراية كبيرة بفن التمثيل السينمائى الذى يختلف كثيرا عن التمثيل المسرحى ويجب أن يدرك تماما أن التمثيل فى الفيلم الناطق قد أولى ظهره لتراث الفيلم الصامت حيث كان الممثل كثير الحركات خاصة بيديه فى محاولة للتعبير وشرح مايريده لتقوم هذه الحركات مقام الحوار المفتقد فى هذا النوع من الأفلام.

وهناك مفهوم غريب قد اخترعه بعض النقاد المترفعين وهو مفهوم الفيلم التجارى. فقد اعتادوا أن يوصموا كثيرا من الأفلام السينمائية الناجحة بأنها أفلام تجارية. هل يعنى أن الفيلم التجارى هو الفيلم الجماهيرى الذى يلقى إعجاب المشاهدين ويقبلون على مشاهدته ربما أكثر من مرة وفى نفس الوقت يحقق أعلى الايرادات؟ ولذلك فنحن نتساءل من الذى لا يود من صناع الأفلام كافة بأن ينجح فيلمه ويحقق أرباحا؟ وبصرف النظر عن المنتجين أصحاب المال فإننا نتساءل من الذى يكره النجاح من المخرجين أو الكتاب أو الممثلين. نحن على ثقة بأن أى فنان من العاملين فى أى فيلم يكون النجاح هو هدفه الأول ولن يتوفر هذا النجاح إلا إذا أقبل الناس على مشاهدة أفلامهم خاصة وأن السينما فى المقام الأول والأخير فن جماهيرى وبدون الجمهور الذى يشاهد الفيلم يصبح الفيلم كأنه لم يكن. إن لفظ التجارية فى الخارج إنما يعنى أفلام الإعلانات. أما أن يلصق النقاد بالفيلم صفة التجارية على أن

فيلم رخيص أو تافه فهذا يثير الضحك. فالفيلم الذى يحظى بالنجاح والإقبال الجماهيرى هو فى حقيقة الأمر فيلم لديه من القوة والجاذبية والقدرة على تحقيق هذا النجاح فى حين أن الفيلم الذى لا يقبل عليه الجمهور لابد وأن عناصر الفشل كانت تحيط به ولذلك لم يقو على البقاء فى دور العرض السينمائى إلا فترة قصيرة.

وأنا أذكر عندما كنا ندرس فى معهد السيناريو وكان يقوم بالتدريس فيه المخرج الكبير صلاح أبو سيف وجاءت سيرة فيلمه «بين السماء والأرض» وتساءل البعض عن سبب فشل هذا الفيلم من الناحية الجماهيرية، فإذا بالأستاذ صلاح أبو سيف يعلل أسباب هذا الفشل بموضوعية شديدة وذلك بأنه لابد أن كانت هناك أخطاء فنية فى الفيلم ولم يلق باللوم على الجمهور. فعندما قام الأستاذ صلاح أبو سيف بإخراج هذا الفيلم كان الأمل الكبير يحدوه بأن يلقى النجاح. فلا يمكن أبدا أن يقبل أى فنان سينمائى على العمل فى فيلم يدرك من البداية أنه فيلم فاشل.

وبمناسبة الفشل والنجاح فإن النقاد عندنا لم يحاولوا مرة أن يكتشفوا السبب فى نجاح أحد الأفلام رغم هجومهم عليه ووصمه بصفة التجارية. ولم يحاولوا فى نفس الوقت أن يعرفوا سبب فشل الأفلام التى يشيدون بها وما أكثر مايفعلون.

إن النقد السينمائى الحقيقى يكمن فى الاجابة عن هذين السؤالين بدلا من الحديث عن الأفلام حديثا مطلقا يستطيع أن يقوله أى شخص ومن الممكن أن ينطبق على أى شئ إلا الفيلم السينمائى. ونتيجة لما سبق ندرك أن وظيفة الناقد السينمائى من أشق الوظائف فى عالم الفنون وأنه عليه أن يسلح نفسه بالأسلحة الكافية قبل أن يخوض معركة النقد السينمائى حتى لا تنجلى هذه المعركة عن ضحايا أبرياء من أصحاب العمل السينمائى ومن بين المتفرجين القراء وحتى لا يتحول نقده إلى مجرد نقد أدبى أو انطباعات شخصية أو مجرد هراء نحن فى غنى عنه.

السينما والمسرح

«المسرح أبو الفنون»

سادت هذه المقولة زمنا طويلا حتى أصبحت فى رأى الكثيرين حقيقة راسخة ولكن هذا الرسوخ بدأ يهتز وتنهار دعائمه منذ اختراع السينما. وقد يعترض البعض على اعتقادى بأن السينما كفن قد احتوت الفنون جميعها. خاصة وأن الجميع يسلمون بأن السينما فن مركب لا يقوم بإبداعه شخص واحد يحتوى من الإمكانيات ما يفوق إمكانات المسرح وقدرتها على الجذب والتوصيل أقوى وأشمل من قدرات أى فن آخر بما فيهم المسرح. وأكبر دليل على ذلك أن مسرحيات شكسبير نفسها عندما تحولت إلى أفلام سينمائية زاد استمتاع الناس بها وكشفت السينما عن أغوار جمالية ودرامية فيها لم

يستطع المسرح أن يصل إليها. وكما يقول جوزيف م. يوجز فى كتابه القيم«فن مشاهدة الأفلام» حيث يوضح تميز السينما عن المسرح «وعلى غير المسرح يستطيع الفيلم أن يوفر لنا تدفقا مستمرا يموه ويصغر الانتقالات دون أن يتنازل عن وحدة القصة»*.

الجدل حول أهمية السينما

عندما أحس أصحاب المسرح بالخطر القادم على يد الوافد الجديد وهو فن السينما شرعوا على الفور فى إبراز أسلحتهم فى وجه هذا الفن. وفى الواقع فإن السينما لم تواجه هجوما من أصحاب الفنون الأخرى بمثل هذه الضراوة التى واجهتها من أهل المسرح. وقد تعرضت الرواية من قبل لمثل هذا الموقف. واتهمها البعض بأنها كشكل أدبى لا علاقه لها بالفن حتى أن سير ويزموند مكارثى فى مقالة عن ترولوب فى كتابه «صور» اعتبر الرواية نوعا فنيا غير شرعى لأنها تهتم باهتمامات إنسانية يجب أن يتجنبها صانع الأشياء الجميلة.

ويرجع الهجوم الذى انصب على السينما بأنها أقل قيمة من المسرح إلى بدايات هذا الفن الذى لم يكن وقتئذ قد اكتمل. خاصة وأن السينما فى بدايتها كانت تركز فى أعمالها على

---

*The Art of Watchimg Films by Joseph. M. Baggs

نجاحات المسرح ورأت من الأسلم أن تعتمد على مادة مضمونة لاقت نجاحا من قبل. ولذلك لجأت السينما إلى تصوير المسرحيات الناجحة. ولكن هل كان ذلك هو الحل الأمثل أن كل مايلاقى نجاحا على المسرح لا ينجح بالضرورة فى السينما. ولم يكن يظن أحد من المتحمسين للمسرح أنه سوف يحاول بعد ذلك أن يسترد ديونه من السينما بأن يسطو على بعض خصائص هذا الفن الجديد. ونحن نرجع هذا الهجوم الشرس على السينما إلى خطورتها كفن جديد له جاذبيته وشعبيته التى لا يقوى المسرح على منافستها، وكان ذلك الهجوم على وضاعة السينما يشابه الهجوم الذى كان يتهم المسرح الاليزابيثى بالوضاعة لعدم اهتمامه بالقواعد الكلاسيكية وخاصة قاعدة وحدة المكان وأنه مكان يخلط الجد بالهزل حتى أن سير فليب سيدنى في مقاله الشهير «دفاع عن الشعر» اتهم هذا النوع من المسرحيات بالسخافة. فهى ليست كما يرى تراجيديات ولاكوميديات وإنما تسعى فقط لاستدرار الضحك والتهليل.

وينقد الأستاذ الارادیس نيقول وضع السينما فى بدايتها بمقارنة بوضع المسرح الانجليزى فى القرن السادس عشر

---

*An Apology of Poetry by sir philip sidney.

*Film and Theater by A. Nicoll.

وذلك فى كتابه «الفيلم والمسرح» فهو يعتقد أن وجود المسرح وازدهاره واحترامه من الاسباب التى أدت إلى نظرة الاحتقار إلى السينما فى بداية عهدها. بل إن المثقفين لم يعترفوا بهذا الفن الجديد كأحد الفنون المحترمة. ورأى المتعصبون للمسرح أن السينما هى السبب فى تدهورالدراما.

ثم يربط «نيقول» بين خصوم المسرح الإليزابيثى وخصوم السينما لرفضهم تصوير العالم السفلى من رجال العصابات والشياطين. وعندما دعى هواردس. بوكان مدير مسرح «روكسى» ليحاضر فى جامعة نيويورك تحت عنوان «لماذا لا تعتبر السينما فنا؟» فإنه يؤكد أن الأفلام التى اختارها لم تكن على أساس جمالى ولكن على أساس نجاحها التجارى. وادعى أن أى اعتبارات جمالية تعتبر من سبيل المتعة «فعندما نجلس فى صالة العرض فإننا نكون أشبه بزبائن الأحذية ننظر إلى خطوط السقوط وليس كخبراء يتأملون الأعمال الفنية» ويروى أن الفيلم التجارى ما هو إلا مجرد سلعة تجارية. وأن السينما لا تنتمى إلى الجماليات مثل الفن الإغريقى ولكنها مجرد تسلية شعبية فهى فن متدهور وجريدة للشباب والعجوز والأبلة والعبقرى. أما شقيقات هذا الفن من ربات الإلهام فهى الفواصل الفكاهية والمجلات التافهة والراديو وكل أشكال

---

*The Cinema as Art by Ralpl Hstephan and J.R. Delrix.

الترفيه الأخرى القائمة على الشعبية وليست على الأسس الجمالية. وهى فى النهاية إفساد للشباب والذوق العام.

التشابه بين المسرح والسينما

يتشابه المسرح مع السينما فى موقف المتفرج من طريقة حكيهما وهذا ما يجعل استجابة المتفرج للواقع الفيلمى أو الواقع المسرحى مختلفة عن استجابته للواقع الحقيقى. فنحن عندما نذهب إلى السينما كما يقول رالف ستيفون ويلركس فى كتابهما «السينما فن» فنحن على وعى بأننا سوف نشاهد أحد الأفلام.

وقد يختلف المسرح عن السينما فى هذا المجال قليلا. فالإحساس بالواقعية قد لا يأتى إلا من تأكدنا بأن الذين يقومون بالتمثيل على المسرح هم من لحم ودم. ولكن ما يحدث على المسرح ليس واقعيا. فالأحداث محدودة وما يدور فى الخارج أو يحدث فى الماضى لا نراه ولكن نسمع عنه من خلال كلمات وأن الزمن مفترض ولا نشعر بوجوده على عكس السينما فكل شئ أمامنا واضح وهو صورة لما نعيشه والإحساس بالتدفق الزمنى واضح فى الأحداث. وحتى التأثيرفى المسرح ينبع من وجود الممثل على خشبة المسرح بشكل أقوى. فيمكن أن يخرج الجمهور من المسرح ثائرا أو

يكون ذلك بدءا للثورة على نظام لايرضونه. ولكن من الصعب بالنسبة للسينما حدوث مثل ذلك التأثير لأن المتفرج يعى إلى درجة كبيرة بأن ما يحدث أمامه هو الوهم وليست الحقيقة.

الحوار فى السينما والمسرح

ربما كان أهم ما ورثته السينما من المسرحية هو الحوار ووظيفته فى تطوير الحدث الدرامى. ففى البداية ورثت السينما التركة كاملة عندما كان المصور يضع الكاميرا أمام المسرح. ثم ما لبث أن أدرك صانعو السينما مايعانيه المتفرج خاصة وأن السينما تعتمد على الحركة بكل أنواعها. ولذلك حاولت السينما أن تدير ظهرها للمسرح من أجل البحث عن شكل خاص بها فلم تجد أمامها سوى كتاب المسرح. ولكنهم للأسف جاءوا وهم يحملون تقاليدهم فلم يغيروا شيئا. وبدلا من أن ينقذوا السينما من براثن المسرح فإنهم قاموا بنقل المسرح نفسه إلى السينما. ولذلك كان لابد من البحث عن كتاب آخرين يكتبون للسينما ويدركون خصائصها. وبالتالى اختلفت طبيعة الحوار السينمائى عن طبيعة الحوار المسرحى. فإن ما يقوله الحوار فى المسرح هو ماتسعى السينما إلى قوله عن طريق الصورة. فعندما نسمع الممثل فى المسرح يصف رحلة شاقة قام بها ومهما كان أداؤه دقيقا ومعبرا فانه لا يقارن عندما تتولى السينما هذه المهمة عن طريق تصوير هذه الرحلة

الشاقة بالصورة. ولذلك فإننا نعانى ونحن نشاهد تفاصيل
هذه الرحلة الشاقة مثلما عانتها الشخصية. ففى المسرح يقع
العبء الأكبر على الممثل فى توصيل الإحساس عن طريق الأداء
بينما يقع العبء فى السينما على المخرج فى اختيار الأماكن
والصعوبات التى تبرز هذه المشقة. وقد تعنى اللقطة الكبيرة
للمثل فى الفيلم أكثر بكثير مما تعنيه مجموعة من الكلمات.
فالمسرح يعتمد فى المقام الأول على الكلمة المنطوقة بينما
تعتمد السينما فى المقام الأول على الصورة. وقد يعتمد الحوار
فى المسرح المبالغة والتضخيم وأحيانا التنغيم والإيقاع والبعد
عما يقال فى الواقع على ولذلك يفتقد فى بعض الأحيان إلى
الواقعية. أما فى السينما فإن الحوار يميل إلى البساطة
والإيجاز والتلميح والاقتراب من الواقع.، وكلما قل الحوار فى
الفيلم واحتلت الصورة المكان الأكبر كلما زادت فرصة الإبداع
والتميز، ويقترب الحوار المسرحى فى طبيعته من السينما فى
بعض الأنواع مثل الأفلام التى تنتمى إلى السينما غير
التسجيلية مثل الكارتون والعرائس والفانتازيا. ففى مثل هذه
الأنواع يكون الحوار بعيدا عن الواقع مثلما يحدث فى قاعة
المسرح. ولكن فى نفس الوقت نستطيع أن نقول بأن الحوار فى
المسرحيات يتنوع حسب الحركات الفنية التى تنتمى إليها
المسرحية فالحوار فى المسرحية الطبيعية والواقعية شديد
الواقعية حتى أنه يقترب من التسجيلية ورغم أى اختلاف فى

طبيعة الحوار المسرحى فالاعتبار الأول هو للكلمة المنطوقة. فى حين أن الروائى مثلا يتعامل بشكل كبير بالنسبة لجانب الحالة النفسية والجوالعام والشخصية مع وضع الكلمة المنطوقة فى الاعتبار الثانى. أما كاتب السيناريو فلديه أفضل المجالين. فإن وهج الأسلوب فى مجال الرواية والمسرحية يقع فى الكلمات. فهما ينتميان إلى فن الأدب بينما ينتمى الفيلم إلى الفنون المرئية ويحصل على جاذبية جزئية من الكلمات والموسيقى ولذلك فهو يعتبر فنا مركبا.

المكان والزمان فى السينما والمسرح

عندما وضع أرسطو فى كتابه «فن الشعر» الوحدات الثلاث بالنسبة للمسرحية وهى وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمان كان ذلك منه فى محاولة لتقنين فن المسرحية لإعطائها الشكل الفنى الخاص بها، وقد فعل أرسطو ذلك حتى يجعل المسرحية تختلف عن الأشكال الدرامية الأخرى وخاصة الملحمة فى ذلك الوقت. وقد استنبط أرسطو قواعده الثلاث من خلال دراسته لمسرحيات عصره. وقد أثارت مسرحيات سوفوكليس إعجابه وخاصة مسرحية «أوديب ملكا» ورأى أنها الأمثل ولذلك كانت النموذج الذى استخرج منه قواعده والتزم كتاب المسرح لزمن طويل بهده القواعد حتى أصبح الخروج عنها يعتبر جريمة نكراء فى حق المسرح. ولكن ما لبث كتاب

المسـرح أن تمردوا على وحـدة الزمـان ثم وحـدة المكان وجـاء شكسبير وتمرد على كل شئ ولم يقتصر الحدث فى مسرحياته على بطل المسرحية أو بطلتها بل النجم مع أحداث الشخصيات الأخرى ولكنهـا فى النهاية ترتبط جميعها ببعضهـا وتكون حدثا واحدا. وأصبحت الأحداث تجرى فى عدة أماكن متنوعة وتبعد عن بعضها بعدا يقتضى زمنًا طويلاً للوصول إلى أى مكان منها وتجـاوز زمن المسـرحيـة الزمن الأرسطى إلى شـهـور وسنين. وحينمـا ظهرت السينما بإمكانياتها المحدودة فى أول الأمـر كان عليها أن تلتزم بهذه القواعـد دون وعى منها. ففى الوقت الذى كان فـيـه المسـرح يقدم مـسـرحيـات تتجـاوز هذه القـواعـد عن طريق الفصول والديكورات والحوار الذى يمكن أن يحدد المكان والزمـان بشكل إخبـارى لم تجد السينمـا فى هذا مـا يناسبهـا. فليس من المعقول مثلا أن نرى الممثل على الشاشة وهو يخبرنا بأنه فى باريس أو لندن أو القـاهـرة أو على شـاطئ البـحـر دون أن نرى ذلك أمـامنا. فليس للوهم مكان فـى السـينمـا. ولـذلك اقـتصـرت المحـاولات الأولى فى السينمـا على تصـوير مـحطة قطار وحـركـة القطارات داخلهـا طوال الفـيلم أو مـصنع يخـرج منه العمـال. ثم اكتشف صناع الفـيلم الإمكانيـات الهـائلة لهذا الفن الذى يسـتطيع أن يطوف بنا العـالم ويستطيع أن يـعود بنا إلى الزمن الماضى وينقلنا إلى المستقبل ويغوص بنا فى أعماق البـحـار ويحلق فى أرجـاء السـمـاء. ومن هنا اسـتطاع الفـيلم

السينمائى أن يجذب الناس بعيدا عن فن المسرح المحدود ويحقق بسرعة شعبية لا مثيل لها فى الفنون الأخرى . ومن هنا أيضا تعلق كل واحد بهذا الفن الذى يستطيع أن يحقق أحلامه ويجسدها أمامه. ومن هنا أيضا استطاعت السينما أن تنتصر على المسرح الذى حاول أن يجاريها فى تنوع الأماكن وذلك عن طريق كثرة المشاهد داخل فصول المسرحية وأن يقترض من الفيلم بعض تقنياته مثل الفلاش باك وذلك عن طريق الديكورات المعقدة واستخدام الضوء وبدائل للممثلين بحيث يبدو الممثل فى أكثر من مكان فى نفس الوقت. ثم تطور الأمر فيما بعد باختراع خشبة المسرح المتحركة. بحيث أصبح من الممكن تغيير المشهد فى لحظة إظلام أشبه بالاختفاء فى السينما وكان ذلك فى محاولة من المسرح لكسر الرتابة والملل عند المتفرج ومحاولة للإبهار ومنافسة الفن الجديد الذى استولى على إعجاب الجماهير بل إن المسرح استعان أحيانا بالعروض السينمائية داخل المسرحية لإضفاء مزيد من الواقعية والإقناع.

ورغم كل ذلك فإن قدرة الفيلم على التنوع فى المكان ليست دليلا على التفوق السينمائى. وقد يحسب هذا ضده إذا كان مجرد الغرض من ذلك الإبهار. فهناك بعض الأفلام قد جرى تصويرها فى أماكن عديدة ولكنها تفتقر إلى الفن وأصابت المتفرج بالملل. ونحن نذكر من الأفلام التى استخدمت وحدة

المكان وتميزت من الناحية الفنية وتفوقت على غيرها مثل فيلم «اثنى عشر رجلا غاضبا» الذى أخرجه «سيدنى لوميت» حيث تدور معظم أحداث الفيلم كلها داخل حجرة يجلس فيها مجموعة من المحلفين لاتخاذ قرار فى إحدى القضايا. وهناك فيلم صلاح أبو سيف «بين السماء والأرض» حيث تدور معظم أحداث الفيلم داخل أحد مصاعد إحدى العمارات. وفيلم «بوليس سرى» إخراج «جوزيف مانكفيتش» وتدور أحداث الفيلم كلها داخل بيت ريفى قديم بين شخصيتين فقط. وكذلك فيلم «إشراق» من إخراج ستانلى كوبريك وتدور أحداثه كلها داخل فندق مهجور.

ولذلك فإن وحدة المكان فى الفيلم السينمائى ليست عيبا بل على العكس فإنها تعتبر هى المحك الأكبر على قدرة المخرج على التعامل مع أدواته الفنية واستغلال الحركة الدرامية والسينمائية بحيث يستطيع أن يطرد الملل من نفوس مشاهديه.

ويختلف الإحساس بالزمن فى المسرح عن الإحساس بالزمن فى الفيلم السينمائى. فالزمن فى المسرح هو زمن المضارع ويأتى هذا الإحساس من إدراك المتفرج كما سبق أن قلنا من مشاهدة للممثل على خشبة المسرح بلحمه ودمه وهو يمثل أمامه حدثا معينا. بل إن المتفرج فى قاعة المسرح قد يدرك فى الواقع بانفراج الستار أن ما يحدث أمامه إنما يحدث بالفعل

فى وقت جلوسه على مقعده وأن الشخصيات التى تتحرك أمامه هم حقيقة واقعية ويستطيع أن ينهض ويتلمسهم بيديه. أما فى السينما فهناك غياب الوجود الحقيقى. لأن الفيلم قد تم تصويره وإعداده للعرض على شريط من السيلولويد وطبع العديد من النسخ منه. فالعرض السينمائى فى حد ذاته هو فعل ماض.

التمثيل فى السينما والمسرح

يعتمد التمثيل فى المسرح على الحركة الكاملة والانفعال الكامل المتواصل. فى حين أن الممثل فى الفيلم السينمائى يقوم بأداء دوره فى شكل لقطات يختلف قصرها وطولها حسب رؤية المخرج. وتستغرق كل لقطة وقتا منفصلا يتوقف بعدها الممثل حتى يتم الإعداد للقطة الأخرى. وقد تكون اللقطة التالية وقت التصوير لاعلاقة لها من ناحية التتابع الدرامى باللقطة التى جرى تصويرها قبلها أو تلك التى بعدها. ولذلك فإن الممثل فى الفيلم السينمائى يعانى من عدم تتابع الحركة وتتابع الانفعال أثناء تصوير الفيلم. فقد يبدأ الممثل عمله باداء آخر لقطة فى الفيلم وينتهى بأداء أول لقطة أما الممثل فى المسرح فإنه يقوم بأداء دوره حسب ترتيبه فى المسرحية ويظل يؤديه إلى أن يدرك مدى استحسان أو استنكار الجمهور وهل يراه الجمهور.. هل يظهر بجسده كاملا أمام أعين الجمهور

وهل يراه الجمهور قائما أو نائما بينما الفيلم السينمائى قد يجهل الممثل أثناء التصوير حجم اللقطة التى يقوم بآدائها فلا يعلم أى جزء من جسده سيظهر على الشاشة حتى لو عرف المسافة التى بينه وبين الكاميرا. وفى المسرح يصل إلينا صوت الممثل طبيعيا حتى لو من خلال الميكروفون فإننا ندرك أن ما نسمعه هو صوت الممثل الذى يؤدى دوره أمامنا ولكن فى السينما تلعب عملية الدوبلاج أو الازدواج دورا كبيرا فى تغيير أصوات الممثلين: فأحيانا لا يغنى الممثل بصوته أو حتى ينطق الحوار إذ يقوم غيره بأداء هذه المهمة. وأحيانا تكون هناك نقاط ضعف فى نطق الممثل لبعض الحروف فيقوم المونتاج بإصلاح هذه العيوب. كما يقوم المونتاج فى كثير من الأحيان بحذف الجمل والتعبيرات على حسب مايرى المونتير الذى قد لا يكون على درجة كبيرة من الحساسية والإدراك. وتتوفر الفرصة لممثل المسرح فى معايشة المكان الذى يقوم بأداء دوره فيه من خلال التدريبات وتكرار الليالى المسرحية. بينما يعانى الممثل فى الفيلم السينمائى من عدم معايشة الديكور أو المكان الذى سيقوم بأداء دوره فيه حتى أنه فى كثير من الأحيان إن لم يكن فى معظمها تكون المرة الأولى التى يدخل فيها الديكور أو المكان هى المرة التى يقوم فيها بتصوير دوره. وتمتد عدم المعايشة هذه فتشمل الممثلين أنفسهم: فقد لا يلتقى الممثلون بعضهم إلا ساعة التصوير. وقد يتطلب من أحدهم أن يعانق

ممثلا آخر مفترضا أنه أقرب صديق له بينما هو فى الواقع لم يره إلا منذ دقائق ويكاد لا يعرف حتى اسمه. ويتميز المسرح عن السينما بسخونة الأداء النابعة من تجاوب الممثل مع زميله الذى يقف أمامه وذلك على عكس الممثل فى الفيلم السينمائى إذ أحيانا يقوم بنطق أرق كلمات الحب والغرام أمام البطلة التى تكون فى الواقع فى ذلك الوقت جالسة فى حجرتها بالاستوديو فى انتظار أن تؤدى هى الأخرى نفس اللقطات بمفردها.

ويسعى المسرح إلى التطور وذلك فى المحاولات التجريبية عن طريق اللغة وحركات الأجسام وما يؤديه الممثل من حركات تشكيلية على خشبة المسرح. ولكن هذه الحركات التشكيلية لجسم الممثل على خشبة المسرح. تختلف عنها فى السينما رغم احتمال أن تكون الحركة واحدة فى كل منها. ولكن آلة التصوير السينمائى قادرة على التقاط هذه الحركات من عدة زوايا مختلفة بحيث تبدو الحركة بشكل يختلف تماماً عما فى المسرح. ويرجع ذلك كثيرا إلى أن المتفرج فى المسرح لا يستطيع أن يتحرك فى جلسته ولكن من حيث هو جالس تتحدد له الرؤية.

العرض السينمائى والعرض المسرحى

ينطبق قول الفيلسوف اليونانى هيروقليطس «أنت لا تنزل إلى البحر مرتين» على العرض المسرحى أصدق القول.فإن ما

تراه فى ليلة يختلف عما يراه غيرك فى ليلة أخرى رغم وجود نفس المسرحية ونفس الديكور ونفس الممثلين. بل إنه أحيانا ما يحدث تغيير فى العرض حسب إحساس المخرج بتجاوب الجمهور فيقوم بالحذف والإضافة تماما مثلما كان يفعل شكسبير فى مسرحياته عندما يشعر بعدم استحسان الجمهور لبعض أجزاء المسرحية. ولذلك كثيرا ما يصبح العرض المسرحى مختلفا عما سبقه. ولكن يختلف الأمر بالنسبة للفيلم السينمآئى فإن النسخة واحدة والصورة واحدة مهما جلست فى أى مكان فى دار السينما فسوف ترى الكادر بأكمله. بينما فى المسرح تتحدد رؤية المتفرج للعرض المسرحى وفقا لمكان جلوسه والزاوية التى ينظر منها. أما فى الفيلم السينمائى فإن المخرج يتحكم فى هذا الأمر ويملى على المتفرج ما يود له أن يراه من لقطة قريبة أو لقطة بعيدة أو لقطة عامة أو لقطة متوسطة وغيرها من أنواع اللقطات السينمائية. ولذلك فإن الرؤية الفنية تصل مكتملة إلى المتفرج فى دار العرض السينمائى بينما تصل إلى متفرج المسرح حسب موقعه بالنسبة لخشبة المسرح. فإن ما يراه المشاهد الواحد فى الفيلم هو مايراه الملايين. ولذلك من الممكن الحكم على الفيلم السينمائى كعمل تم واكتمل وخرج إلى حيز الوجود دون أن يتغير فيه شئ أو يتبدل. ولذلك لا يصبح كلام الناقد دقيقا عندما يعرض لأحد العروض المسرحية فى إحدى الليالى التى قد تكون

مختلفة عن سابقتها أو لاحقتها خاصة وأن الممثل الذى يعتبر من أهم العناصر فى العرض المسرحى إن لم يكن أهمها قد يعتمد أداؤه على مزاجه الشخصى وعلى فترات توهجه وعلى إحساسه بالحوار الذى ينطقه فيتغير من ليلة لأخرى. وقد يبدأ العرض المسرحى ليلة افتتاحه بشىء معين وينتهى به الأمر إلى أن يصبح شيئا آخر.

السينما والشعر

عندما تتأثر الفنون ببعضها فإن هذا لا يعنى أن يتخلى الفن عن وسيطه أو بمعنى أدق عن لغته التى تعطيه شخصيته المتفردة واستقلاله فالتأثير يحدث عندما يضفى أى فن من الفنون على نفسه بعض خواص فن آخر وذلك من أجل تعميق العمل الفنى وزيادة تأثيره على المتلقى ولذلك فإننا نجد تأثير الموسيقى على الشعر وتأثير الفنون التشكيلية على الفنون البصرية مثل السينما والتليفزيون وتأثير الشعر على الفن التشكيلى خاصة التصوير وكذلك تأثيره على فن السينما حتى أصبح لدينا ما يطلق عليه النقاد بالفيلم السينمائى الشعرى.

ما هو الشعر؟ هل هو تجربة شعورية؟ هل هو عاطفة متوهجة؟ هل هو نصل حربة مغروسة فى قلب الشاعر؟ هل هو

إبداع لأوقات مرت من الملاحظة والتأمل والتفكير والدهشة؟ أو بمعنى آخر وفقا لما يقول الشاعر الإنجليزى وليم وردزورث أنه تعبير عن تجارب اختزنها الشاعر فى داخله ويعيد التعبير عنها فى لحظات الأنفراد والسكون؟ ويرى البعض أن الشعر هو اقتراب من التجربة الإنسانية وفق نظره تختلف عن نظرة الآخرين فالشاعر ينظر إلى نفس التجربة التى ينظر إليها كاتب السيناريو أو الروائى أو كاتب الدراما عامة. ويخرج الشاعر هذه التجربة بعناصرها ولكن بشكل مختلف وحيث أن ما نطلق عليه بالخصائص الشعرية مثل الوزن والقافية واللون أو أى من الصفات العاطفية التى نرجعها إلى العمل الشعرى يمكن أن توجد أيضا فى بعض الأعمال التى تنتمى إلى فنون أخرى وهذا يثير الحيرة والربكة فينا فإننا نستطيع أن نقول بأن التميز فى فن الشعر يوجد فى بنائه، وهذا البناء هو الذى يضفى عليه تفرده وأصالته وقوة تأثيره. ففى حين أن الدراما تهتم بالتطور الرأسى، المتصاعد ولنقل على سبيل المثال من موقف صغير جدا فى البداية إلى موقف آخر ومن شعور إلى شعور فى حين أن الشعر يتلمس أغوار اللحظة ويهتم بصفاتها وعمقها، فهو على غير الدراما لا يهتم بما يحدث ولكنه يهتم بالإحساس والمعنى.. فالقصيدة تبدع أشكالا بصرية أو شخصية لشىء غير مرئى وهو الشعور أو العاطفة أو المضمون الميتافيزيقى للحركة[1] ويرى الشاعر والناقد الأمريكى إزرا

بوند الصورة الشعرية على أنها تركيب من العاطفة والعقل يمسك به الشاعر أو يصل إليه فى لحظة من الزمن ويرى أنها فى نفس الوقت طريقة مباشرة وسريعة لقول أشياء وهى لا تختلف فى رأينا عن الصورة السينمائية فى إيجازها وقوتها وسرعة التأثير، ولذلك فإن الشاعر والناقد الإنجليزى العظيم ت. س. اليوت يرى فى أن «قوة الشاعر الإيطالى دانتى كانت فى قدرته عن «إبداع الصورة البصرية الواضحة لأن مهمة الشاعر ليست الإثارة بل تجسيم شىء معين أمام عين القارىء يندرج تحت مجال الحواس، أى أن أهم جانب فى الشعر الجيد هو تصوير التفاصيل الدقيقة وهو ما يذكرنا بقول هيوم من أن غاية الشعر الكبرى هى الوصف الدقيق المحدد.[٢] ويلخص الدكتور مجدى وهبة كل هذه الآراء فى معجمة عندما يقوم بتعريف الشعر على أنه: التعبير عن إحساس قوى وتأثير عميق والنظرة إلى الحياة نظرة لا يمكن إدراكها ولا التعبير عنها بمجرد المنطق وإقامة البرهان والحجة. انتقاء الألفاظ المستخدمة منه وترتيبها ترتيبا موسيقيا خاصا يعبر عنه بالوزن[٣] هذا ونضيف إلى ذلك ما قاله الشاعر وردز ورث وزميله الشاعر والناقد العظيم صامويل كولبردج الخيال البليغ والصور المتخيلة التى تثير فينا الخيال أو التى تحيل الحقيقة إلى خيال والخيال إلى حقيقة. وقد استفادت من هذا الرأى الرواية العلمية وكذلك أفلام الخيال العلمى.

ونحن نجد أنه من الممكن أن يقوم اثنان بكتابة رواية أو مسرحية اشترك فى تأليفها أكثر من واحد والأمثلة على ذلك كثيرة ولكن من النادر جدا أن نسمع أن هناك قصيدة قام بنظمها اثنان من الشعراء فالتفرد والذاتية من أهم سمات الإبداع الشعرى ونحن نجد أن الفيلم السينمائى يشارك فى صنعه العديد من أصحاب المواهب الإبداعية مثل كاتب السيناريو والمخرج والمصور ومهندس الديكور ومؤلف الموسيقى والمونتير، ورغم هذا الفارق المهم بين الشعر والسينما نجد أن السينما تهفو دائما إلى أن تضيف إلى فنها خصائص الشعر حتى أصبح لدينا ما يعرف بالسينما الشاعرية أو الفيلم الشعرى وهو استخدام السينما بشكل واع مانع لخلق الأفكار من خلال الصور.

ويتميز الفيلم السينمائى الشعرى بلغة سينمائية خاصة فنجد مثلا أن حركة الكاميرا وإيقاعات الفيلم تنتمى إلى الشعر وهو يحيل الواقع إلى شعر تتكشف لنا من خلاله المظاهر الدقيقة لهذا الواقع الذى نراه، فالفيلم الشعرى يرى العالم من خلال مزاج شعرى وبحساسية مكثفة فالمخرج الشاعر هو الذى يمسك بقطع وشذرات العالم من حوله ويرتبها فى وحدات جمالية يوصلها إلينا فى عمل فنى له قوامه المتماسك. فقد شبه كروتشى - عالم الجمال الإيطالى - العمل الفنى.. بكومة الحصى قائلا أن أى تغيير ولو بسيط فى

الأجزاء المكونة لتلك الكومة يجعل من ذلك العمل الذى كان كومة الحصى شكلا جديدا مختلفا ـ أى كومة جديدة مختلفة.

«إن كل عمل فنى عبارة عن مجموعة من الانطباعات المتماسكة فى ترتيبها وليس ذلك الترتيب مفككا بل متماسكا. حينما يحدث أى تغيير فى أى جزء من مجموعة الانطباعات فإن تأثير التغيير يظهر فى كل المجموعة» (٤).

ويعتبر جان كوكتو هو أبو الفيلم السينمائى الشعرى ولم يسبقه أحد من قبل فى هذا المجال. قدم لنا كوكتو بعض الأفلام التى تركز على الشعر كوسيط بصرى مثل «دماء الشاعر» و «الجميلة والوحش» و «أورفيوس» كما قدم لنا لويس بونويل «الكلب الأندلسى» بالاشتراك مع سلفادور دالى وهناك أيضا واطسن الذى قدم لنا «لوط فى سدوم»وتعتبر هذه الأفلام الآن هى أفلام كلاسيكية، ثم جاء بعد ذلك عدة مخرجين ساروا على هذا الدرب مثل مايا ديرين وجيمس براوتن وكيذيث آنجر وكيرتس هارينجتون ومارى منكن، وقد ركز هؤلاء المخرجين على ما يعرف بالسينما المجردة Pure Cimmema ونجد أنهم التزموا بقاعدة عامة فى أفلامهم. فهى سينما دون كلمات رغم أنها فى بعض الأحيان تصحبها موسيقى وهذا النوع من السينما يحاكى الطريقة التى نحلم بها، فنحن فى أغلب الأحيان نحلم صامتين وباللون الأبيض

والأسود رغم أن البعض منا يدعون بأنهم يحلمون بالألوان الطبيعية وألوان التيكنيكلور. ولكن علماء النفس دحضوا هذا الادعاء الخاطىء، ففى الواقع فإن هذا الادعاء إنما هو نوع من التباهى الزائف من أناس يريدون أن يحلموا أحلاما غالية الثمن»[٥] وعلى هذا فإننا نرى أن السينما هى أقرب آلية أو خاصية جمالية ابتكرها ذهن الإنسان شبيهة ببناء الحلم. فنحن نجد فى الحلم الذى نحلمه أن الجوهر الأساسى هو المونتاج حيث ظهور الصور فوق بعضها فى أى حلم يعتبر من الأشياء العادية.. وعمليات القطع فى الحلم تكون من نقطة رمزية إلى نقطة رمزية دون إضاعة وقت. ليس هناك خداع بين موقف هام ولحظة أهم فى الوقت الذى يليه ويبدو أحيانا أن الصوت والكلمات فى الفيلم السينمائى هى أشياء زائدة عن الحاجة[٦] ويعتقد الكثير من نقاد السينما وأصحاب النظريات السينمائية خاصة من يرون أن العصر الذهبى للسينما هو عصر الفيلم الصامت أن الكلمات فى الفيلم السينمائى هى اعتراف دامغ بإفلاس خيال كاتب السيناريو وكذلك إفلاس خيال المتفرج الذى يرغب فى أن تساعده الكلمات على فهم ما يدور أمامه على الشاشة. إن الكلمات قد جاءت إلى السينما لأن السينما جاءت بعد المسرح وأول من تحركوا إلى السينما هم رجال المسرح وأول الأفلام السينمائية التجارية مسرحيات سينمائية. إن السينما تقدم صورا أكبر من الحياة فهى ليست

بحاجة إلى كلمات[٧] ولذلك نستطيع أن نقول أن للفن السينمائى تفرده وأصالته أيضا فهو على غير الرواية والقصيدة يقوم الفيلم بالتوصيل مباشرة ليس من خلال رموز مجردة مثل الكلمات على إحدى الصفحات التى تتطلب من الذهن ترجمتها ولكن من خلال صور وأصوات محسوسة»[٨].

ويختلف الشعر عن النثر فى اختيار الشاعر لكلماته وتوظيفها فى نسق معين يكون صورا تؤدى إلى المعنى المطلوب وقد تكون الكلمة المستعملة فى القصيدة لا تؤدى سوى معنى يختلف كثيرا عن وظيفتها عندما تتوحد مع الكلمات الأخرى بل إن الكلمة فى النثر قد تختلف عندما يستخدمها الشاعر. وتتشابه السينما مع الشعر فى هذا المعنى بشكل قوى لا تعنى اللقطة السينمائية بمفردها شيئا ولكن ترتيبها فى نسق معين عن طريق المونتاج مع بقية اللقطات يعنى معنى ويؤيد مارسيل مارتان وجهة النظر هذه عندما يقول: «إذن فالصورة وحيدة المعنى حقافى محتواها المادى الذاتى لكنها مع ذلك مرنة على نحو مدهش عندما تقابل بجاراتها اللاتى يعطينها «المعنى» الذى يريده المخرج»[٩].

وكذلك هناك المثل الذى ضربه كوليشوف حيث قام بتقديم لقطة كبيرة لوجه محايد ثم قام بربط هذه اللقطة بلقطات أخرى ففى كل مرة كان يتغير المعنى وبذلك يعتبر أبلغ مثل على مشابهة السينما بالشعر فى جزئياته.

وفى العشرينيات من القرن العشرين كان هناك نوع من الفيلم السينمائى يطلق عليه القصيدة السينمائية.. وينتمى هذا النوع إلى المذهب الانطباعى ولكن هذه الأفلام تركزت على المفاهيم التصويرية للحياة المدنية وللطبيعة والأنماط التجريدية وهناك أيضا الفيلم التجريدى المحض الذى يتصف أسلوبه بأنه شعر الرسم بالحركة وأشهر رواده المخرج الكندى نورمان ماكلارن وهناك الإخوان هويتنى وآخرون كثيرون..

وهناك أيضا مدرسة شعر الطبيعة ورائد هذه المدرسة هو المخرج روبرت فلاهرتى وكذلك جون فيلى.

وهناك مشاهد الأحلام والهلوسة مع استخدام المؤثرات الصوتية أحيانا التى نراها فى بعض الأفلام العادية وكذلك أفلام الفانتازيا التى قدمها لنا جان فيجو لأنها فى المقام الأول أفلام بصرية كما لدينا أفلام الطليعيين التى تنتهج نهج القصائد أو النثر الشعرى مثل أفلام سيدنى بيترسون وويلارد مآس وإيان هيجو. وهناك ما اصطلح على تسميته بالشكلية الصرفة فأبرز مخرجيها المخرج الروسى العظيم سيرجى إيزنشتين حيث يقوم مونتاجه على الشعر المحض.

ورغم أن السينما استوعبت خصائص الشعر وتجلى هذا فى كثير من الأفلام التى قد تكون مأخوذة عن عمل أدبى روائى أو مسرحى لكن الأمر يختلف بالنسبة للشعر.

إن من الصعب جدا بل قد يكون من المستحيل تحويل قصيدة إلى فيلم سينمائى.

كما لا يفيد أيضا أن نأخذ مضمون إحدى القصائد ونحوله إلى فيلم إلا إذا أصبح مجرد فكرة أو موضوع عن الحب أو الكراهية أو الغدر أوالجحود أو الطموح أو الغيرة فسوف نجد فى هذه الحالة أنه علينا أن نبدع بناء كاملا يتحرك بشكل درامى رأسى من أجل تحقيقه فى شكل سينمائى كامل. إن المضمون فى حد ذاته قد لا يمثل جديدا ولكن الجدة والتأثير المختلف يأتيان من خلال الطريقة التى يتم بها التعبير عن هذا المضمون أو بمعنى آخر من خلال البناء الشعرى للقصيدة فى حين أننا نجد العكس فى الرواية فإن الأحداث التى تؤدى إلى المعنى العام والتى تتطور بشكل رأسى على عكس الشعر الذى يتطور بشكل أفقى هى التى تساعد كاتب السيناريو عند تحويل إحدى الروايات الأدبية إلى فيلم سينمائى. وقد يقول البعض بأننا كثيرا ما نجد أن الفيلم السينمائى يختلف فى بعض الأحيان عن الرواية المأخوذ عنها. إن كاتب السيناريو فى هذه الحالة إنما يحاول أن يترجم ما أثارته قراءة الرواية فى نفسه فربما أعجبته شخصية فقط بصرف النظر عن الأحداث وربما أوحت له الرواية بوجهة نظر معاكسة. وقد يكون ذلك الجانب هو الذى يستطيع أن يسلكه كاتب السيناريو

إذا كان فى حاجة إلى ترجمة إحساس ما فعندئذ لن يجد أمامه خيرا من الشعر .

وإذا تأملنا نقطة التأثير بالنسبة لفن الشعر نجد أن التأثير إنما ينبع من طبيعة الشعر نفسه وخصائصه التى أشرنا إليها، وقد يطلق البعض على هذا التأثير صفة الشاعرية. وعندما تتضمن بعض الأعمال السينمائية خصائص الشعر فإننا نضفى عليها فى وصفنا اصطلاح الشاعرية. والشاعرية كما نعرف ليست صفة تختص بفن واحد من الفنون ولكنها صفة لكل فن يتميز بالجو العام للشعر أو بكل ما يتصف بسمات الخيال والعاطفية والتعبيرات البليغة التى ترتبط فى ذهن الإنسان بالشعر ولا يشترط بطبيعة الحال أن يكون الأثر الشاعرى منظوما تبعا لقواعد العروض المتعارف عليها ولكن المهم أن يكون الموضوع وأسلوب التعبير هما المتصفان بالشاعرية. وخصائص الشعر هذه تضفى على أى عمل فنى قيمة جمالية تزيده إبداعا ولكنها فى نفس الوقت تعتبر من الخصائص الشديدة الصعوبة فى تحقيقها ويقودنا هذا فى دراستنا هذه إلى أن نتساءل من أجل التوضيح والمقارنة وأن نبرز مدى العلاقة بين خصائص التعبير الشعرى وخصائص التعبير السينمائى وقد يعترض البعض على كلمة التعبير على أساس أن العمل الفنى هو إبداع ولكننا نلتزم هنا بما يقوله كروتشه من أن الفن تعبير ولكن ليس كل تعبير فنا، وذلك لأن

لكل تعبير فنى أدواته التى من خلالها يصل إلينا هذا الفن أو هذا العمل الفنى ويؤثر فينا التأثير المعادل لانفعال مبدعه أثناء إبداعه، ونحن نقصد هنا التعبير بالصور ولا نعنى الصور المحسوسة التى نراها ولكن الصور المتخيلة القائمة على الاختيار لتوصيل المعنى.

يقول روجر مانقبل إن التعارض فى الشعر وفى السينما واختيار الصور وإيقاعاتها وعرضها بحيث تؤدى تأثيرها المطلوب فى الجمهور. ويقول أيضا: «يستمد الشعر حيويته على الوجه الأمثل من الصور بواسطة المقارنات المتعارضة وتصبح الملاحظة أكثر دقة وتتضح التجربة وتزداد ثراء. ووسيط السينما مثل الشعر يستمد قوته من مقارنة الصور والعلاقة السريعة للأفكار خلال تناقض الأعمال الإنسانية وقد استمدت السينما الروسية لبودوفكين وايزنشتين تقنيتها من جريفيث. كانا أيضا مهتمين بالأفكار التى ترمز لها تفاصيل الحدث الإنسانى والعالم المتحرك[11].

ويشمل تأثير الشعر الفنون كلها، فإن كل فن إنما يريد أن يحقق مانجح فيه الشعر ويسيطر على وجدان المتلقى ويحرك مشاعره وإذا تحركت المشاعر انفلت زمام العقل ولذلك فإن كثيرا من الأعمال الفنية يتم الحكم عليها وفقا لتأثيرها وليس وفقا لجودتها وبراعة تقنيتها وعندئذ قد تختلط المقاييس.

وقد تكون الموسيقى هى أكثر الفنون مخاطبة للوجدان وإثارة لخيالاتنا وتحريكا لمشاعرنا وربما سبقت الموسيقى الفنون جميعها قبل أن يتعلم الإنسان اللغة. ويأتى الرسم بعدها والنحت وربما ذلك الذى جعل الشعر يتأثر بالموسيقى فى إيقاعاتها بل هناك من يقولون بأن الشعر هو ضرب من أشكال الموسيقى لكن عن طريق الكلمات. ورغم تأثر الشعر بالموسيقى إلا أنه ما لبث أن أصبح هو المؤثر فيها تماما مثلما حدث فى العلاقة بين المسرح والسينما. فبعد أن كانت السينما متأثرة أكبر التأثر بالمسرح أصبح المسرح الآن يحاول أن يقترب من السينما فى كثير من أوجه تقنيتها.. يقول آلان كاسبيار فى مجال تأثر الفنون ببعضها: «فى حين أن هاتيك النظريات كانت على الجملة مفيدة إلا أنها اتجهت إلى تناول الفيلم فى ضوء الفنون الأخرى. فأولئك الذين أقبلوا على دراسة الفيلم مزودين بخلفية فى الدراما يؤكدون عمومية عناصره مع المسرح من حيث التمثيل والإخراج والحوار. ويرى مؤرخو الفن صورة الفيلم غالبا بأسلوب التوازن والتناسب والإيقاع والحجم ونسيج التراكيب، ويطبق نقاد الأدب على الأفلام مناهج التفسير اللغوية والرمزية التى يستخدمونها فى تحليل الشعر والرواية»[١٢] وقد لاتصلح للحكم عن الأفلام السينمائية، ولكن المقصود هنا هو إبراز العلاقة بين الفنون وبعضها وخاصة بين السينما والشعر وفى هذا المجال يقول أيضا جوزيف م. بوجز:

وباعتباره أحد أشكال التعبير فإن الفيلم يتشابه مع وسائل الاتصال الفنية الأخرى لأن الخواص الأساسية لوسائل الاتصال الأخرى هذه قد جرى نسجها داخل بنيتها الثرية ويستخدم الفيلم العناصر المركبة لكل الفنون البصرية: الخط والشكل والكتلة والحجم والنسيج فمثل الرسم والتصوير يستخدم الفيلم التفاعل الدقيق للضوء والظل ومثل النحت فإنه يعالج ببراعة الفراغ بأبعاده الثلاثة ولكن مثل البانتوميم يركز الفيلم على الصورة المتحركة. ومثل الرقص فإن لمثل هذه الصورة المتحركة إيقاع وتشبه الإيقاعات المعقدة للفيلم تلك التى نجدها فى الموسيقى والشعر وبالأخص مثل الشعر فإن الفيلم يقوم بالتوصيل من خلال المجاز والاستعارة والرمز»[١٣].

وفى رأينا أن الفنون تحاول دائما الاستفادة من بعضها من أجل تحقيق هدف جمالى يعلى من قيمة كل فن وكل عمل فنى يقدم إلينا وتقول مايادیرین وهى من البارزات فى مجال الفيلم الشعرى!

«السينما وسيلة تعبير عن مدى تعبيرى غير اعتيادى. فهى تشترك مع الفنون التشكيلية فى حقيقة كونها تكوينا مرئيا يسقط على سطح ذى بعدين، ومع الرقص فى قدرتها على معالجة الحركة المتسقة، ومع المسرح فى قدرتها على خلق كثافة درامية للأحداث ومع الموسيقى فى قدرتها على التأليف

فى إطار الإيقاع والجمل الزمانية، كما يمكن تواجد الأغنية والآلة الموسيقية، ومع الشعر فى قدرتها على وضع الصور إلى جانب بعضها، ومع الأدب فى قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف فى اللغة فقط ـ عموما عن طريق الشريط الصوتى[١٣]».

إن روح الشعر تنفث الحياة فى الفنون وبالتالى فإن السينما هى الأخرى كانت واحدة من الفنون التى سعت إلى أن تستفيد من الشعر وتستخدم بعض تقنيات خاصة بالنسبة لفن المونتاج الذى يلعب دوراً كبيرا فى تحديد الإيقاع وترتيب اللقطات ترتيبا معينا من أجل توصيل معنى محدد قد يتغير إذا ما تغير هذا الترتيب، إن التعارض والإيجاز والإيقاع والشاعرية هم من أهم خصائص الشعر وفى نفس الوقت نستطيع أن نعتبرهم أيضا من أهم خصائص الفيلم الجيد الذى يسعى إلى الإعلاء بالفن بتحقيق قيمة جمالية يكون لها التأثير الأكبر حتى ولو كان الموضوع بسيطا. إن بناء الفيلم هو بناء عقل الإنسان الذى قام بصنعه فإذا كان العقل يجاهد من أجل تأثير زائف فسوف يكون الفيلم مجرد عمل أجوف رغم أنه قد يكون فيلما مسليا ولكن بشكل سطحى وإذا كان العقل الذى يصنع الفيلم فى إمكانه أن ينسق تجربته حتى تخرج هذه التجربة متماسكة وقطعة واحدة فسوف يكون الفيلم فيلما شاعريا فالهدف هنا من هذا التأثر هوالوصول والانضواء تحت علم الفنون

الجمالية فإن غاية الفن هو الجمال. ونحن هنا لا يسعنا إلا أن نذكر ما قاله ماقاله مونرو بيرد سلما فى كتابه «علم الجمال» ملقيا الضوء على ما نقول ونسعى إلى توضيحه فى هذه الدراسة الموجزة: «أن نقول ما هو الموضوع الجمالى شىء وأن نقول ماذا يفعل بنا شىء آخر».

الهوامش:

(1) Film and Cultur
Edited ly P. Adams Sitney

(٢) علم الجمال والنقد الحديث
د. عبد العزيز حمودة

(٣) معجم المصطلحات الأدبية.. دكتور مجدى وهبة

(٤) علم الجمال والنقد الحديث
د. عبد العزيز حمودة

(5) Film and culture
Edited By p. Adams Sitmey

(٦) المرجع السابق

(٧) المرجع السابق

(8) The Art af Watching films
Jaseph. M. Boggs

(٩) اللغة السينمائية تأليف مارسيل مارتان وترجمة سعد مكاوى

(10) The Poety of the Film
Roger Manvell
The Pemguin Review

(١١) التذوق السينمائى، تأليف آلان كاسبيار
ترجمة وداد عبد الله

(12) the art of Watching films
joseph. M. Boggs

(١٣) اللغة السينمائية، تأليف مارسيل مارتان وترجمة سعد مكاوى

السينما والموسيقى

لا تتناول هذه الدراسة فن الموسيقى بوجه عام ولكنها تتناول فقط علاقة الموسيقى بالسينما وعلى وجه التحديد الفيلم الروائى.

الموسيقى فى حد ذاتها هى فن مستقل ليس بحاجة إلى السينما أو أى فن أخر ليجعل من وجودها ضرورة أو ليرفع من شأنها أو لإبراز تأثيرها أو لزيادة التأثير على المستمع. وهى من هذه الناحية مثلها مثل اللوحة الفنية أو الرواية أو القصيدة الشعرية بل الشعر بوجه عام.

والموسيقى فن تجريدى لا يقدم للمستمع أو يبنى عالما محدود المعالم أو يقدم شيئا ملموسا نستطيع أن نتحسسه أو

نراه كما يحدث فى بعض الفنون الأخرى وخاصة الفنون التشكيلية والفن السينمائى. فقد تثير الموسيقى خيال المستمع وبالطبع يختلف هذا الخيال من مستمع إلى آخر ولكنها فى نفس الوقت تجسد إحساسا معينا يريد المؤلف الموسيقى توصيله أو معنى يجول فى ذهن المبدع الموسيقى يريد أن يجسده عن طريق النغمات بل أيضا عن طريق اختيار الآلات التى تبرز كل نغمة أو جملة موسيقية.

أما بالنسبة للفن السينمائى فهو يختلف من ناحية الشكل تماما. فالسينما على عكس الموسيقى من حيث إنها تقوم على تصوير الواقع أو تصوير الشىء الملموس مهما كان شكله. ونحن عندئذ نطرح سؤالا هاما: هل تحتاج السينما وهى فن يقوم على تصوير الواقع. وهنا نعنى بالواقع الحقيقة الملموسة أى التى نستطيع أن نراها - إلى فن مجرد مثل الموسيقى؟. وهل الموسيقى هى التى تعطى للفيلم معناه ؟ أم هل الفيلم بأحداثه هو الذى يعطى للموسيقى معنى عند إقترانه بها ؟

يقول بيتر هيوارد فى دراسته الموجزة عن « السينما والموسيقى» film and Music فى تلك النقطة بالتحديد: أخبرتنى إحدى تلميذات الصف الثانوى فى إحدى المرات فى حماس بالنسبة لفيلم سبيلبرج «إى. تى» عن مدى تأثرها بالفيلم الذى أنفقت معظم مدخرات مصروفها فى مشاهدته عدة مرات

لدرجة أنها اشترت ألبوم موسيقى الفيلم التى ألفها جون وليامز. ولكنها أخبرتنى عن إحباطها عندما استمعت إلى الشريط فى بيتها - كان لا شئ ياسيدى - لم يكن مثل الفيلم كان مجرد عزف أوركسترالى»

ولكن حكم الفتاة ليس هو الرأى السائد الذى ينطبق على موسيقى الأفلام. فأن التأثير قد يختلف بالنسبة لموسيقى الأفلام فإن سماع الموسيقى أثناء مشاهدة الفيلم يختلف عن سماعها بمفردها. وقد تنجح بعض الموسيقى التى صاحبت بعض الأفلام عندما تتحول إلى شرائط وتطرح هذه الشرائط فى الأسواق. وقد تفشل أيضا. وبالطبع تحتاج هذه القضية إلى بعض المناقشة.

فنحن إذا ما عدنا إلى الوراء لنصل إلى أيام السينما الصامتة.. بل إلى أيام التجارب السينمائية الأولى نجد أن العرض السينمائى لم يكن يكتمل إلا لو صاحبته الموسيقى حتى أنهم أطلقوا على هذا النوع من الموسيقى أسماء متعددة «الموسيقى التصويرية» ، «موسيقى الخلفية» و«موسيقى الأفلام» وكأن الموسيقى بمفردها لا تصور شيئا أو لا تعنى شيئا كما قالت الفتاة من قبل عندما إستمعت إلى موسيقى فيلم « إى. تى» بمفردها. فهى فى نظرها لا تعطى معنى أو تولد إحساسا إلا بارتباطها بلقطات الفيلم السينمائى. بل إن

البعض يعتبرونها شيئا « لا يمكن ملاحظته إلا عندما يتوقف الحوار. وحتى فى هذه الحالة قد يعتبرونها غير هامة. وهذا يقلل بصورة غير منصفة من الإسهام الذى يمكن أن تؤديه الموسيقى للفيلم»[1]

وإذا كان الفن هو محاكاة للواقع وأن السينما هى الواقع نفسه لأنها كما قلنا تصور الشىء بحذافيره فإننا لا نعيش فى الواقع ونتحرك ونتكلم بينما الموسيقى تصاحبنا. إن الفيلم يبدو أكثر شبها بالواقع فى المرحلة التى نسميها نسخة العمل حيث تعرض فقط الصورة والصوت، ويرى البعض أن الموسيقى تتجاوز مجرد وجودها فى الفيلم لشغل لحظات الصمت إلى المساهمة فى التأثير الكلى للفيلم على المتفرج. فهى تساعد فى إبراز الحالة النفسية للشخصيات وتضفى جوا عاما على أحداث الفيلم وتثير أحاسيس ومشاعر المتفرج وترتفع بايقاع الفيلم سرعة أو بطئا أو إضفاء نعومة على النقلات المونتاجية. إذن فالموسيقى فى رأى هؤلاء الناس لها دور هام فى صناعة الفيلم السينمائى حتى ولو لمجرد التأثير على مشاعر المتفرج.

ويقودنا الحديث عن التأثير الموسيقى إلى الحديث عن فن الشعر مثلا. فنحن نستطيع أن نقرأ القصيدة كما كتبها الشاعر ونتذوقها بحيث يصل إلينا ما كان يريده الشاعر أن يصل، وبذلك يتحقق ماكان يسعى إليه من كتابة القصيدة.

ويحدث ذلك دون أن تصاحب الموسيقى قراءتنا لهذه القصيدة وحتى إذا وجدت الموسيقى من أى مصدر أو حتى تصادف وجودها فإن هذا لن يغير من الأمر شيئا بل ربما لا نلتفت إلى الموسيقى أو تشغلنا عن قراءة القصيدة أو حتى تساعدنا على قراءة القصيدة وتذوقها. ويصدق هذا الأمر بالنسبة للرواية واللوحة الفنية أو التمثال أو القصة القصيرة وقد يختلف الأمر إلى حدما بالنسبة للمسرحية عندما تعرض على خشبة المسرح أما عند القراءة فقد يصبح أمرها مثل بقية الفنون التى تحدثنا عنها.

وفى نفس الوقت فى إمكاننا أن نستمع إلى القصيدة الشعرية وقد صاحبتها الموسيقى.. وقد تصبح فى هذه الحالة أغنية يطرب لسماعها عدد أكبر من الناس الذين قرأوها. ويزداد تأثير هذه القصيدة المغناة على الناس وتتفتح مغاليق أحاجيها وتلين صعوبة معانيها وتزداد رقة كلماتها.

وكلها أشياء قد يعانى منها البعض أثناء القراءة. فإن المطرب عندما يعيد ويزيد فتتراقص كلمات القصيدة مع نغمات الموسيقى فعندئذ تتماثل معانى تلك الكلمات وتلهب المشاعر وذلك عن طريق قدرة المطرب على الأداء وعمق إحساسه ورهافة مشاعره وبذلك تصل القصيدة إلى ملايين من البشر حتى أن كلماتها تظل حية فى وجدان سامعيها.

هل تحقق الموسيقى بالنسبة للفيلم مثل ذلك التأثير؟. أم أن الموسيقى تعتبر عنصرا من العناصر المساعدة فى الفيلم قد يكون ضروريا أو نستطيع الاستغناء عنه ؟. هل التطورات الهائلة فى استخدام الصوت والمؤثرات فى إمكانها أن تجعل الموسيقى غير ضرورية وتقوم بالدور الذى كانت تلعبه؟

نعود مرة أخرى للحديث عن القصيدة الشعرية فنجد عند قراءتنا لتقييم أحد النقاد المتخصصين فى نقد الشعر لإحدى القصائد فإذا به يتحدث عن الموسيقى الداخلية للقصيدة بها إنه يرى بأن للقصيدة إيقاع واضح مثل إيقاع الموسيقى. ولذلك فاننا ندرك التشابه بين فن الموسيقى وفن الشعر ولكن فى نفس الوقت نعرف أن كل فن مستقل بذاته حتى إنه لا يعنى وجود موسيقى داخلية للقصيدة أنها تنتمى إلى فن الموسيقى فهى تنتمى إلى الأدب وإلى الشعر على وجه التحديد. وهى ليست مثل الأغنية التى تنتمى إلى التراث الموسيقى.

وعندما استعان بيتهوفن مثلا بقصيدة «الفرح» التى كتبها شيلر وذلك فى السيمفونية التاسعة أصبحت القصيدة جزءا من هذه السيمفونية واتخذت شكلا ومضمونا جديدا نابعا من الشكل العام والمضمون العام للسيمفونية التاسعة. ولكن فى نفس الوقت نستطيع أن نقرأ قصيدة شيلر على اعتبارها جزءا من التراث الشعرى لمؤلفها بل هى جزء من التراث الشعرى

الألمانى. وتخضع القصيدة هنا فى تذوقها للقواعد المتعارف عليها لفن الشعر بينما تخضع هناك فى السيمفونية لاعتبارها جزءا من التراث الموسيقى لبيتهوفن للقواعد المتعارف عليها فى فن الموسيقى. وبمعنى آخر اختلفت الوظيفة باختلاف الوسيط الفنى. وربما يوحى هذا الكلام بالتساؤل الذى طرحته الفتاة على بيتر هيوارد.

وعند عرض نسخة العمل لأى فيلم نجد أن الكثير من اللقطات تبدو ميتة لا حياة فيها وكثيرا ما نسمع المخرج وهو يحاول أن يبرر ذلك بأن الموسيقى سوف تصلح كل شئ. وبالطبع فإن هذا الرد فى حاجة إلى المناقشة، بل إنه يثير بعض الأسئلة: هل يعتبر هذا الرد عجزا من المخرج أما أن هو المعتاد؟ هل هذا الفن لم يكتمل بعد حتى أنه يعتمد كثيرا على غيره من الفنون؟

لقد سبق وأن قلنا بأن أى نوع من الفنون لكى يصبح فنا معترفا به لابد وأن يكون مستقلا الاستقلال الكامل عن بقية الفنون وله طريقته فى التوصيل ولا يعتمد فى تأثيره إلا على نفسه فالرواية ليست فى حاجة إلى الفن التشكيلى لكى تكتمل وتصبح فنا قائما بذاته. فهى وسيلتها الكلمات ليس غير. وكذلك الشعر الذى يشارك بقية الفنون الأدبية وهى الرواية

والقصة القصيرة والمسرحية فى أن الكلمات هى وسيلة الاتصال بينها وبين القارىء ولكن لكل منهم استقلاليته وشكله الخاص. كما أن الموسيقى فى مقدورها كفن أن تستغنى عن أى شىء حتى الكلمات فإن التصنيفات الموسيقية التى لا تصاحبها الكلمات كثيرة. فالمستمع يطرب للنغم يجعله فى كثير من الأحيان يهيم فى بحر من الخيال لا حدود له ويثير ما لديه من شجون حزينة كانت أو ذكريات سارة.

ولكن ماذا من أمر ما يطلق عليها بالفنون الجماعية أى التى لا تستطيع بمفردها أن توصل ما تريد توصيله ولابد لها إذن من الإعتماد على فنون أخرى؟ فهل تزيد الموسيقى من حاسة الرؤية؟ أو بمعنى آخر هل تزيد الموسيقى الصورة إيضاحا وبالتالى يقوى تأثيرها علينا؟ هل الصورة فى حد ذاتها ناقصة حتى أنها لا تستطيع أن توصل أو تؤدى غرضها الفنى إلا عن طريق الموسيقى؟. هل المخرج وهو يقوم بإخراج أحد المشاهد كما سبق وأن ذكرنا أو حتى بعض اللقطات يضع فى إعتباره بأنه قد قام بتصوير مشهد ناقص وأنه سوف يقوم بإكماله بالموسيقى؟ هل نستطيع أن نقارنة بالفنان التشكيلى الذى ينتهى من رسم لوحته أو تحت تمثاله ثم يقول: الأن لا ينقصه شىء سوى أن أعرض على الجمهور ليقول رأيه وذلك دون أن يذكر شيئا عن الموسيقى؟.

يدعى لبعض مؤلف الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية أنهم عن طريق موسيقاهم قد استطاعوا أن يرفعوا من قيمة الفيلم حتى لو كان الفيلم تافها فى قصته وأحداثه وأنهم أضفوا أبعادا له. ويجعلنا هذا أن نتساءل عما إذا كانت موسيقى الأفلام كاملة فى حد ذاتها بحيث أنها لو انفصلت عن الفيلم الذى كتبت خصيصا له فإنها تؤدى غرضها كعمل فنى مستقل؟.. أم أنها جزء من نسيج الفيلم السينمائى حتى أننا لا نستطيع أن نتذوقها أو نعتبرها عملا فنيا إلا إذا شاهدنا الفيلم واستمعنا إليها وهى مصاحبة لأحداثه؟ ونتساءل أيضا هل يكون جمهور السينما فى كامل إنتباهه بالنسبة لكل نغمة موسيقية أثناء متابعته للفيلم؟ أو بمعنى آخر هل تشكل الموسيقى بالنسبة للمشاهد شيئا هاما أثناء متابعته للفيلم بحيث لو توقفت الموسيقى فإن الجمهور يفيق إلى نفسه ويشعر بأن هناك شىء ناقص فى أحداث الفيلم؟. ونحن نحاول عن طريق طرح كل هذه التساؤلات لتكون بمثابة الإجابة عن العلاقة بين الموسيقى والفيلم السينمائى وعن مدى قيمة الموسيقى بالنسبة للفيلم.

ويرى البعض بأن هناك من مؤلف الموسيقى من وضعوا بصماتهم عن الوسيط من خلال إبداعاتهم الموسيقية بشكل رفيع ويرى البعض أيضا بأن الموسيقى التصويرية تجاوز الناحية الشكلية فى الفيلم وأصبح فى مقدورها أن تثير

عواطف المتفرج وذلك بخلق الجو العام المناسب لأحداث الفيلم وتقوية الأحاسيس الدرامية ويحاولون تبرير ذلك الإعتقاد بأنه حتى فى أيام السينما الصامتة وأثناء عرض الفيلم كانت الموسيقى فى أغلب الأحيان تتألف من إختيار عشوائى لمؤلفات تعزفها بعض الفرق فى صالات العرض الكبيرة وعازف البيانو فى الصالات الصغرى، وكانت تساعد الجمهور على تحمل مشاهدة الفيلم الصامت وكان كثير من الأفلام الناطقة فى أول عهدها، تستخدم الموسيقى بالشكل الذى كانت تستخدمه فى الأفلام الصامتة. فكانت الموسيقى لا تتوقف فى المشاهد الصامتة والناطقة. وكسبت الموسيقى التصويرية شعبية ولكن تعطل الآلاف من العازفين الذين كانوا يعزفون فى دور العرض»

ولكن الموسيقى فى نفس الوقت تمثل الجانب الغير واقعى فى الفيلم السينمائى خاصة فى الأفلام التى يحرص فيها أصحابها على التمسك بالمذهب الواقعى. وحيث أن الموسيقى هى جزء من شريط الصوت فنحن نعلم مصدر كل الأصوات فى الفيلم السينمائى ولكن لا نعلم من أين تأتى هذه الموسيقى. وكان هذا هو السبب فى الخلاف الذى نشأ بين الفريد هيتشكوك والمؤلف الموسيقى دافيد راكسين يقول تونى توماس فى كتابه «موسيقى الأفلام»[٢] بأنه أثناء العمل فى فيلم هيتشكوك «قارب النجاة» (١٩٤٤) طلب أحد أصدقاء المؤلف الموسيقى دافيد ـ اكسين أن يتوقف لأن المخرج الفريد

هيتشكوك يرى إنه ما دام الحدث كله فى الفيلم يدور فى قارب نجاة فى أحد المحيطات فمن أين تأتى له الموسيقى؟ فأجاب راكسين قائلا: «اطلب من السيد هيتشكوك أن يفسر لنا من أين جاءت الكاميرات وأنا أخبره من أين جاءت الموسيقى» ويرى بعض المخرجين والمنتجين بأن الفيلم الجيد لا يحتاج إلى الموسيقى وأن الموسيقى الجيدة لا تنقذ فيلما رديئا ولا يمكن للموسيقى السيئة أن تقضى على فيلم جيد. وخلاصة القول أن الموسيقى تبعد الفيلم عن واقعيته حتى ولو أدت وظيفتها على أكمل وجه.

ويجرنا ماسبق إلى الحديث عن وظيفة الموسيقى. هل هى فقط تقوم بخلق الجو العام أو الحالة النفسية فى الفيلم ؟ أم أن وظيفتها أعمق من ذلك وأنها تساهم فى خلق معنى عن طريق دخولها فى نسيج الفيلم السينمائى واستخدامها على الشكل الأمثل:؟ فقد ينتج عن وجودها فى أحد المشاهد معنى معين وذلك بتعارضها مع مضمون المشهد أى إنها تدخل فى صراع مع الدراما فى الفيلم وتكون بمثابة تعارض Juwtapasitan يؤدى معنى آخر فعلى سبيل المثال قد تبدو الشخصية الرئيسية فى الفيلا فرحة مثلا فى إحدى اللقطات أو أحد المشاهد بينما الموسيقى حزينة أو يكون الوضع هو العكس وبذلك تبرز الموسيقى الإحساس الحقيقى. ولكن الذى اعتدنا أن نراه هو المألوف أو الذى يبدو زائدا عن الحاجة. فالمشاهد الحزينة

تصاحبها موسيقى حزينة والمشاهد الفرحة تصاحبها موسيقى مرحة وكأنك تفسر الماء بالماء، وفى كثير من الأحيان أيضا نرى أن الموسيقى لا تتوقف فى معظم مشاهد الفيلم أو كلما جاء مشهد يخلو من الحوار أو حتى المؤثرات الصوتية يرتفع صوت الموسيقى دون أن يكون المشهد فى حاجة إلى ذلك فأحيانا يكون للصمت معنى ويقول تونى توماس «هناك عاملان سلبيان يواجهان مؤلف الموسيقى السينمائية: الأول هو الترفع والآخر هو الجهل، ويأتى الترفع من خارج الصناعة من نقاد الموسيقى الجادين وعشاق الموسيقى المتحذلقين الذين ينظرون دائما إلى موسيقى الأفلام على أنها أقل بكثير من الموسيقى الكلاسيكية مثل السيمفونيات والكونشيرتات والأوبرات والباليهات وهم يضربون المثل بأسوأ الأمثلة لموسيقى الأفلام وليس بأفضلها. أما الجهل فإنه يأتى من داخل الصناعة نفسها.. من الناس الذين يستأجرون مؤلف الموسيقى وهم المنتجون الذين يدلون أحيانا باقتراحات تنم عن جهلهم الذى يمكن أن يدمر الموسيقى التصويرية للفيلم. ويقول هيجمو فرايد هوفر مسلنا على ذلك: المنتج السينمائى هو رجل يعرف كل شىء عن أى شىء ما عدا الموسيقى والمشكلة أن المنتجين فى حاجة ماسة لمعرفة الكثير خاصة زيادة أجر المؤلف الموسيقى، كما أن مؤلف الموسيقى ثقافته عالية ومعظم المنتجين والمخرجين على العكس من ذلك.

الهـوامـش:

(١) موسيقى الأفلام السينمائية. ترجمة أحمد الحضرى

مجلة الفنون العدد ٥٨

(٢) السينما والموسيقى. تأليف بيتر هيوارد

film and Music

(3) film Scae

السينما وفن التمثيل

لن أتحدث هنا عن فن التمثيل من حيث هو فن أم لا. ولن أتحدث عن قواعده أو تعريفاته أو كيف يصبح المرء ممثلا أو ما هى الشروط التى يجب أن تتوافر فى الممثل الجيد. إننى أتحدث هنا عن علاقة التمثيل بالسينما ومدى التوافق بينهما. وربما كان كل منهما يبحث عن الآخر من أجل إبراز فن كل منهما. وربما أيضاً أن التمثيل قد أصبح فنا جديدا عندما اقترن بالسينما أو أن السينما لم يقبل عليها الجمهور إلا عندما ارتبطت بفن التمثيل.

قد يذهب الجمهور ـ فى أغلب الأحيان ـ إلى المسرح من أجل أن يشاهد مسرحية لمؤلف يعرفه أو يفضله بصرف النظر عن حماسه للممثلين الذين يقومون بتقديم هذه المسرحية.

وفى أحيان كثيرة قد لايعرف الجمهور شيئاً عن مخرج المسرحية، وفى أحيان أكثر يذهب الجمهور لمشاهدة مسرحيات فرقة معينة اشتهرت بنوع معين من المسرحيات أو بمستوى راق فى كل ما تقدمه من مسرحيات وذلك على عكس السينما.

يختلف الأمر كثيراً بالنسبة للفيلم الروائى. فإن أول ما يفكر فيه المتفرج هو الممثل والممثلة، أو بمعنى آخر، فإن متفرج السينما يعنيه كثيراً عنصر التمثيل ويعنيه أكثر أن يكون ممثلو الفيلم من طبقة النجوم المشهورين والمحبوبين أيضا. ولكن فى نفس الوقت نجد أن هؤلاء النجوم أو هؤلاء الممثلين هم فى بعض الأحيان يكونون إما عنصر جذب للمتفرج فيشاهد الفيلم أو عنصر طرد له فينصرف عن مشاهدة الفيلم، وذلك حسب أهمية النجم ومدى قناعة المتفرج به أو شغفه به أو ضجره منه.

فنحن «عندما نفكر فى الذهاب لمشاهدة فيلم، فإن أول سؤال نطرحه عادة لا يتعلق بالمخرج أو المصور السينمائى وإنما بالممثلين: من يمثل فيه؟ وهذا سؤال طبيعى لأن فن الممثل هو ما يبدو للعيان. وعمل الممثل يتسلط على جل اهتمامنا. حاجبا فى الظن المآثر العظيمة التى أسهم بها المؤلف والمخرج والمصور والمونتير والمؤلف الموسيقى»[1].

ونحن نذكر عندما كنا نرتاد دور العرض فى أيام الصبا لمشاهدة الأفلام الروائية كنا دائما نتذكر ونردد أفعالا أو جملا

من حوار بعض الأفلام التى تثير إعجابنا أو التى ـ على وجه التحديد ـ يقوم ببطولتها نجوم نحبهم ونحب أن نقتدى بكل ما يقولون ويفعلون. وكنا نقرن تلك الأفعال وتلك الجمل بالممثل أو الممثلة على اعتبار أنها من صنعهم وتأليفهم. فلم نكن نعلم أن هناك كاتب سيناريو وحوار، أو حتى هناك أى مخلوق آخر فى الفيلم له أهميته سوى الممثلين. ومازال إلى الآن يقرن الجمهور الأفلام السينمائية بنجومها فيقولون مثلاً: «فيلم فريد شوقى» أو «فيلم عادل إمام» أو «فيلم شارون ستون» أو «فيلم مارلين مونرو» أو «فيلم آلان ديلون» متناسين الذين قاموا بإبداع هذه الأفلام. وربما ظهر هذا الاتجاه فى حياتنا بالنسبة للأفلام السينمائية نتيجة «نظام النجم» وهو من اختراع السينما الأمريكية وورثته صناعة السينما فى العالم. ونظام النجم هذا لا يشارك فى صنعه الشركة المنتجة وحدها ولكن يشارك فيه الجمهور أيضا ويشارك بقوة فى إعلائه وفى تدنيه. وتعترف النجمة الكبيرة (بيتى ديفيز) بقوة الجمهور فى صنع النجم عندما تقول: «إن سحر وبهاء كل ما يحيط بنا هو أشبه شىء بالضباب الصناعى. وإنى سأبين لكم حقيقة الممثلة السينمائية وأحوالها. وسأحاول أن أقنعكم بأمرين اثنين أولهما: إننا لسنا إلا عاملات فى السينما ونقوم بعمل يسركم أكثر مما يمكن أن يتقنه إنسان. وهذا طبيعى لأنكم معشر الجماهير تعملون

باستمرار على خلقنا وإعلاء أسمائنا أو هدمنا والحط من قيمتنا طالما كانت هناك أفلام تعرض»[٢].

ولا يصل تأثير الجمهور فى الارتفاع أو الحط من شأن الممثل أو الممثلة فقط وإنما يتحكم أيضا فى طبيعة الأدوار التى يقومون بتمثيلها. فهو يفرض عليهم نمطاً معينا أو شخصية محببة إلى نفسه لايريد أياً منهم أن يخرج عنها والإ نال السخط ففى «خلال العقد الأول من هذا القرن كانت مارى بيكفورد أوسع النجوم شعبية فى الولايات المتحدة - «حبيبة أمريكا». بقيت مارى بخصلات شعرها الذهبية الخجولة وبراءتها الجنسية «الملائكية» وبشىء من سحرها المرح الفتاة الصغيرة الخالدة طوال فترة عملها تقريباً. فى الحياة الواقعية كانت مارى بيكفورد امرأة مثقفة ذكية وحاولت عدة مرات أن تغير صورتها إلى شىء أقرب من عصر الجاز، ناهيك عن عمرها الحقيقى. لقد كانت ضجرة من كل قلبها بدور موليانا التى تبلغ من العمر اثنى عشر عاما. إلا أن جمهورها كان يرفض أن يدعها تكبر. كان دورها الجديد كفتاة متحررة إعلان خلاصها، إلا أنها ظهرت فى أفلام قليلة بعد ذلك ولم يكن أى منها شعبياً مع الجمهور. لقد تقاعدت كارهة فى سن الأربعين كما فعل قبلها كبار الممثلات وهن فى أوج قوتهن»[٣].

وربما كان التمثيل هو أقرب فنون الأداء إلى فن السينما. فرغم أن هذا الفن قد ارتبط بالمسرح منذ آلاف السنين، بل إنه كان سابقاً للشكل الحقيقى للمسرح أو كان مواكبا له فى إرهاصاته الأولى عندما كان المسرح لايخرج عن كونه مجرد احتفالات دينية خاصة احتفالات الإله دينسيوس فى بلاد اليونان. فكانت هذه الاحتفالات تقوم فى معظمها على أداء حركات معينة وارتداء أزياء معينة تتناسب مع طقوس معينة.

ولذلك كانت الحركة والتعبير الصامت هو أصل التمثيل وكانت الكلمة لا أهمية لها إلا بعض ما تختص ببعض الأناشيد الدينية التى قد لا يهتم لها الجمهور المحتشد وإنما كان الذى يهمه فى المقام الأول هو العرض.. الأداء.. الملابس الغريبة. كان مبهورا بالفرجة. ولقد تحولت الكلمات بعد ذلك إلى مسرحية، أما الحركة فقد وجدت بغيتها بعد ذلك بآلاف السنين فى الفن السينمائى أو أن الفن السينمائى وجد بغيته فى حركة الممثلين أو ما نعرفه بفن التمثيل السينمائى.

فالسينما هى فن الحركة وعلى الممثل أن يتحرك لكى يعبر حتى ولو اقتضى الأمر منه أن يتكلم فقط. فإن عليه حينئذ أن يحرك شفتيه أو تتسع عيناه أو تضيقان وتتغير النظرات خاصة إذا كان التعبير قاصراً على العين. وتساعد الكاميرا

بحركاتها وأحجام لقطاتها على الإيهام بالحركة حتى ولو كان الممثل ـ كما قلنا ـ لايعمل شيئاً سوى أن يتكلم.

وحيث إن السينما ـ كما أسلفنا ـ هى فن يعتمد على الحركة، بل إنه خرج إلى الوجود أول ما خرج من أجل أن يسجل الحركة ويعيد عرضها أمامنا بشكل مادى واضح.. الحركة الشبيهة بالحياة والتى عجزت بقية الفنون عن تقديمها.

وقد يقول أحدهم بأن المسرح يقوم أيضا بتقديم الحركة ويقدمها طبيعية مثلما تحدث فى الحياة «وهذا هو أساس قانون لا أظن أن فيه شيئا من الاستثناء وهو تقديم موضوع بالحركة، لا بالسرد فقط حتى لا يبدو جامدا»[٤] ولكن الحركة المقصودة وهى حركة الأجسام يقوم بها أناس حقيقيون، ولا تحدث المتعة من مشاهدتنا لأناس يتحركون على المسرح حركة محدودة وإنما المتعة تحدث فى المسرح من متابعتنا لحدث المسرحية القائم على الحوار.

فإذاكان المسرح يقدم الحركة فإن السينما تقوم بتسجيلها وإعادة عرضها علينا. فنحن لا ندهش أو نصاب بالذعر عندما نشاهد القطار وهو يدخل المحطة، ولكن حدث العكس عندما عرض لوميير لقطاته عن دخول أحد القطارات المحطة. ولم

يـال المتـفـرج بصـمـت اللقطات فـقـد كـان واقـعـاً تحت سـحـر الصـورة. وكـان واقـعـا تحت سـحـر الحـركـة. ثم وقع تحت سـحـر التـمـثـيل الذى يحـاكـى الواقـع الـذى كـان يبـهـره. وهذا مـا جـعل السينما الصـامـتة تستـمـر حقبة من الزمن أو أكثر دون أن تثير ملل أو سـخط الجـمـهـور عليـهـا إلى أن نطقت الأفـلام. عـادت الدهشـة من جديد عندمـا شاهد المتفرج الممـثل وهو يتكلم على الشـاشـة وسـمـع الأسـد وهو يزأر فـى الغـابة وهـزت مـشـاعـره مـوسـيـقـى وغنـاء المطرب الزنجـى. إن الذى بهـره مـرة أخـرى واقـعية الحـدث ورحـابتـه وهو يعلم أن الممـثل الذى يراه الان قد يكون جـالسـاً فـى بيـتـه أو يلهـو أو يعـمل أو نائمـاً أو يسـتخـدم التليـفـون أو أي شـىء فـى حـين أنه يشـاهده أمـامـه فـى نفس الوقت.

إن ممثل المسـرح حـاضـراً أمام جمـهوره بشـحـمـه ولحـمـه وربما تتولد المتعة عند المتفرج من هذا الإحساس. إحساس بأن هذا المـمثل أو تلك المـمـثلة التى يسـمـع عنهـا ويقـرأ أخـبـارها ويروى صورهـا فـى الصحف والمجلات يراها أمامه على خشبة المسـرح يتـحـدث إليـه. وفي نفس الوقت فـإن متـفـرج المسـرح يشـعـر بأن هناك شـيئاً ناقصاً هناك، خشـبـة مـحدودة يتحـرك عليها الممثل أو الممثلة.

أمـا المكان والجـو العـام الذى يحـيط بالممـثل فـى السـينمـا يختلف تمامـاً عـمـا يحـدث فـى المسـرح، «فـى السـينمـا يجب أن

يكون كل ما يحيط بالبطل والبطلة «حقيقياً فالزهور فى الحديقة حقيقية والأرائك حقيقية والجدران والأم العجوز حقيقية والعم العجوز حقيقى وكل الشخصيات الثانوية يلعبها ممثلون على درجة كبيرة من المهارة لتبدو حقيقية مثل الجدران والأرائك والشوارع. وفى وسط هذا الواقع يمثل البطل والبطلة»(٥).

ويرى برناردشو أن التمثيل فى السينما هو بداية عهد جديد لفن التمثيل رغم أن شو كاتب مسرحى ولكن ما شاهده على شاشات السينما جعله يتحمس كثيراً لهذا الفن باقترانه بالسينما.

كان برناردشو يرى أن الممثل المسرحى هنرى إرفنج هو أعظم الممثلين وبموته لم يعد هناك ما يمكن أن يعتبره فن الممثل كان (إرفنج) غير أى واحد فهو يستطيع أن يضفى أهمية ونبلا على أى نوع من الثرثرة توضع فى فمه وأن هذا النبل مقيد بهزل شيطانى يجبر المتفرج على اختياره بشكل حتمى كفرد قيادى سينمائى لا اسم له وأصبح فيما بعد مشهور باسم شارلى شابلن. وهنا شعرت بأن هناك شيئاً ما يترك خلفه تماما خشبة المسرح القديم وخرافاتها وترهاتها ويدشن عهداً جديداً»(٦).

فالتمثيل السينمائى فى مقدوره أن يكشف بسهولة عن مدى براعة الممثل أو إخفاقه واكتشاف نقط ضعفه أو إبراز

مدى قوته على عكس التمثيل المسرحى. فهو يعتمد اعتماداً كبيراً على قوة الصوت.. صوت الممثل والمبالغة فى كثير من الأحيان إذ «كلما اتسع المسرح وتناءى عن المتفرج فى الصف الأخير لزم أن يجهر الممثل بصوته إلى مدى أبعد وأن يجسم إيماءاته أكثر. وحين تتم هذه التعديلات حينئذ يعانى منها عمق الأداء التمثيلى وحقيقته حيث تؤدى النبرات الأعلى صوتا والإيماءات الأعرض إلى تعميم الشكل ونمطية الأسلوب»[٧].

ويتحول التمثيل فى السينما إلى فن اختزالى يعتمد على التركيز والإيجاز والإيحاء. فإن النظرة فى السينما قد تعنى سطوراً كثيرة فى إحدى الروايات وحواراً طويلا فى المسرح «إن نظرة واحدة تعبر عن أبسط المشاعر وتصفها بدقة تفوق أى وصف، كما أن تعبير الوجه يدل على شخصية صاحبه أكثر مما يدل عليه كلام الغير. وفى هذا تتمثل شاعرية الفيلم الجيد العميق»[٨] وتتحدد معنى النظرة أو الابتسامة عن طريق اللقطة السينمائية وحجمها ووضع الممثل. وقد لانتبينها تماما فى المسرح حتى أن الممثل فى كثير من الأحيان يصبح معبرا عن مشاعره بأن يقول «إننى أضحك لأنى.. ويملؤنى السرور عندما.. أو كم أكرهك.» وغير ذلك من الكلمات التى توضح حقيقة انفعاله.

«وربما يتمثل إيقاع حقيقة الفيلم فى التبادل بين المشاعر التى (تنزع) من الصور وتلك التى (تضاف) إليها ثانية فى تجميعات مغايرة. فحينما تقترب الكاميرا مثلا من حدث المشهد فالتأثير عموماً هو تكثيف التركيز عليه وزيادة الوزن الانفعالى للكلمات المفردة والتعبيرات ونقاط الفهم والإدراك»[٩].

ويرى أيضا بيلا بلاش مدى قوة الفن السينما فى التعبير عن المشاعر بما يفوق أو يتجاوز قدرات الفنون الأدبية وأن «من يحكم على فيلم من الأفلام من الجانب الروائى وحده هو فى نظرى أشبه بمن يروى قصة حب ويقول: ماذا فى هذه القصة من طرافة.. إنها جميلة وهو يحبها.

وكثيراً ما نجد فى أفلام عظيمة أنها لم تزد عن ذلك. ومع هذا فقد تم التعبير فيها بطريقة لا تستطيع الأشعار أن تقولها. وذلك لسببين جوهريين، أولهما: أن طبيعة الكلمات أكثر التصاقا بالذهن من الملامح وتعبيرات الوجه. وثانيهما أنه لايمكن أن يظهر فى تتابع الكلمات ـ الذي لابد منه ـ أى انسجام وقتى وإننى أوضح رأى هذا بمثال أقدمه لكم:

نشاهد فى أحد الأفلام أن الممثلة (استانيلسون) تنظر من النافذة وترى شخصاً قادماً فيظهر على وجهها فزع قاتل، ومع

ذلك فإنها سرعان ما تدرك أنها أخطأت الرؤية وأن القادم الذى يقترب منها ليس هو دليل البؤس، ولكنه دليل السعادة والهناء. وأن التعبير عن الخوف يتحول ببطء مخترقاً كافة الأحاسيس من الشك الخائف إلى الأمل المتردد لكى يصل إلي البهجة الواعية. وأخيراً إلى منتهى السعادة.

وإننا نرى هذا الوجه فى نحو عشرين متراً من الفيلم فى منظر كبير للوجه ونشاهد التغيرات الدقيقة التى تظهر على عينيها وعلى فمها وتحول هيئتها وتبدلها البطىء. وهكذا نشاهد على مدى بضع دقائق تطور المشاعر. ومثل هذا التطور لايمكن تمثيله بالكلمات. لأن كل كلمة إنما تعنى بدراسة محددة ينشأ عنا تأثرات نفسانية منفصلة. ولذلك فإن الفيلم يقدم لنا بهذه الانفعالات والمشاعر شيئاً محسوساً»(١٠).

ومن التعريفات التى يمكن أن نطلقها على السينما أنها فن تشريح الممثل. فنحن لا نحكم على غيرنا من البشر بالنظر إلى شخص من بعيد إذ علينا أن نتبين ملامحه أولا. ونحن لا ننصت إلى الناس ونعى ما يقولون وهم يصيحون علي بعد أمتار بيننا وبينهم إلا إذا كانوا يمثلون فى المسرح ونجلس فى المقاعد الخلفية. ولذلك فإننا كثيراً ما كنا نحضر عروضا مسرحية ونخرج ونحن لانتذكر شيئا من ملامح بعض الممثلين الذين لم نرهم من قبل أو نعرف عنهم شيئاً ولكن الأمر مختلف

بالنسبة للسينما. هناك حميمية فنية فنحن دون أن نشعر نجد أنفسنا داخل الكادر.. نواكب الحدث عن قرب.. نسمع كل همسة.. لا تفوتنا نظرة. كأن الواحد منا هو فرد من أفراد فريق التمثيل داخل الفيلم حيث إننا نرى كل شيء بتفصيله. ولذلك فإن المخرج السوفيتى الكبير بودوفكين يرى أن السينما هى خطوة إلى الأمام فى تطور المسرح. وأنه عندما نقوم بنقل المسرح إلى السينما «على الشاشة بكل حدود المسرح التقنية ليس هو الخط المناسب لتطور السينما. وهنا يمكن مناقشة التمثيل فى المسرح وعدم ملاءمته إلى أن قامت السينما بتصوير ما يحدث على المسرح»[١١].

ويرى أيضا بودفكين بالنسبة لتقنية التمثيل على المسرح «أن حتمية أداء الممثل فى المسرح تتوقف على مدى اتساع قاعة المسرح وكم الجمهور الحاضر فكلما زاد الجمهور كلما أجاد الممثل، ولذلك فإن أداء الممثل يختلف من ليلة إلى أخرى ومن مكان إلى مكان. على عكس السينما فإن الممثل يؤدى دوره مرة واحدة ويتم تسجيله وليس هناك اعتبار للجمهور من جانب الممثل إلا فى وعيه الداخلى فهو يؤدى دوره أمام الكاميرا ولا يحاول إرضاء أى شىء سواها. ففى المسرح يتأثر الممثل بحجم الجمهور الذى يراه أمامه شاخصاً إليه، أما فى السينما فإن العرض السينمائى لا يتأثر بحجم الجمهور، فإن ما يعرض فى قاعة خاوية هو نفس ما يعرض فى قاعة مزدحمة بالناس.

ولذلك فإنه فى «وقت التصوير يستطيع الممثل أن يتكلم دون أن يجهد صوته - فهو حر فى أن يجرب أفضل درجة للصوت والحركة»[١٢].

والشخصية فى الرواية مثلا تتحدد ملامحها بشكل لغوى أى عن طريق الكلمات، وكذلك فى المسرح الذى ربما يلعب الصوت - كما أسلفنا - دوراً فى رسمها. ولكن يختلف الأمر بالنسبة للسينما. فالشخصية هى أفعال.. حركة.. مظهر واضح. وتقوم الكاميرا بتحديد الملامح الأساسية. إن الممثل يصبح شخصية معملية فيها عن طريق الكاميرا، أو نسبر غورها بعد أن نحدد ملامحها الخارجية. يقف الممثل فى السينما أمامنا عاريا بمعنى أن الكاميرا تجرده لنا من كل ما يحجبه عن أنظارنا وفهمنا. نصبح على معرفة وثيقة به. كل شىء يتعلق به يقترب منا فى الوقت المناسب ويبتعد عنا لنراه أيضا. لقد اخترعت أحجام اللقطات فى السينما من أجل إعطاء فن التمثيل اختلافا عن وجوده فى أى فن آخر. لقد اندمج فن التمثيل مع اللغة السينمائية حتى أصبح «المنظر الكبير هو أول الشروط الفنية اللازمة لفن التعبير بالملامح ومن ثم فهو أسمى فروع الفن السينمائى.

إننا إذا أردنا أن نقرأ وجه أى إنسان يجب أن نقربه منا ونبعده عن البيئة التى تحيط به والتى قد تلهينا بعض الشىء

(وهذا الأمر يعتبر مستحيلا من الوجهة الفنية فى المسرح ويجب أن يسمح لنا بالبقاء إلى جانبه مدة طويلة. ويتطلب الفيلم دقة وثقة من الممثل بملامحه مما لا يمكن أن يخطر ببال الممثل المسرحى. لأن أقل تجعيدة فى الوجه تتحول فى المنظر الكبير فى الفيلم إلى خط رئيسي وعلامة واضحة لطابع الشخصية. وكل اهتزاز خاطف لخلجة من خلجات الوجه لها تأثيرها الذى يلفت النظر ويبعث الدهشة ويشير إلى الإحساسات الداخلية»[١٣].

وحيث إن ابتعاد ما يحدث على المسرح بالنسبة للجمهور يتوقف على مدى قرب المتفرج أو بعده أى أن الأمريكون إجباريا ويتوقف على الإمكانيات المادية للمتفرج أو ازدحام المسرح وعدم حصوله على تذكرة تتيح له الجلوس فى المكان المناسب نجد أن الأمر يختلف فى السينما. فالمخرج فى السينما يتحكم فيما يجب أن يراه المشاهد بالنسبة للممثل وأى حجم يراه منه وأى جزء من جسد الممثل هو الذى يجب أن يراه. ويخضع كل ذلك حسب الرؤية الفنية للمخرج. فإن بعد الكاميرا عن الممثل فى الكادر أو اقترابها منه إنما يدخل فى اللغة السينمائية وعلينا أن نقوم بتفسيره حسب ما يحدث فى المشهد. ولذلك فنحن نجد أن «اللقطات البعيدة تقدم لنا، بطبيعة الحال مناظر «منعزلة» لموقف ما، بطريقة اللقطات القريبة نفسها. والإحساس بالتجانس الداخلى فى الصورة إنما

ينشأ من تنظيم المشهد بطريقة لا تشوه العلاقة بين المنظر المنعزل وما يحيط به. على أن تحول الكاميرا من منظر تقوم فيه بشغف بدور العدسة المكبرة التى تنتزع الأسرار من الوجوه «القابلة للتأثر» ومن الأفعال «المكشوفة» إلى منظر تستعيد فيه مظاهر الأشياء سرها الطبيعى، الذى يكمن فى وجود «أنها هناك» إنما يلقى ضوءاً كاشفاً عن الاختلافات ذات المعنى بين هذه التمثيلات. فالكاميرا تتميز بالمهارة فى انتزاع أسرار من الأشياء بمثل مهارتها فى إعادة الأسرار إليها»(١٤).

وتساعد الكاميرا السينمائية الممثل على إبراز دقائق التعبير الذى يتطلبه دوره. وقد يظن البعض أن تقطيع المشهد إلى عدة لقطات قد يحرك الممثل من إنسانية الأداء الذى يجده الممثل على خشبة المسرح حيث إنه فى إمكانه أن يقوم بالتمثيل لمدة نصف دقيقة بشكل متواصل بينما قد لا تستغرق اللقطة السينمائية نصف دقيقة أو أقل، وعلى الممثل أن يكمل تعبيره فى اللقطة التالية. وعندما أشرنا بأن السينما هى فن تشريح الممثل إنما كنا نريد أن نؤكد أن هذا التشريح إنما يتم لصالح الممثل فهو فى اللقطة الواحدة يركز ما لديه من إبداع خاص بهذه اللقطة أو بما يراد فيها من تعبير حركة. ويفعل ذلك أيضاً فى اللقطة التالية ولذلك فهو ينتقل بين اللقطات من إبداع إلى إبداع. ويواصل جورج تولس حديثه فى هذه النقطة

قائلاً: «وسوف أبين هنا بطريقة ملموسة أكثر، من خلال عدد من المشاهد التى تتعرض فيها بعض الشخصيات للمهانة من جراء نزع أغطيتها الواقية بصورة مفاجئة، ما أعنية من أن الكاميرا بمقدورها أن تعبر وأن تعيد عبور الخط الفاصل بين الاقتراب القاسى و الابتعاد الذى يستعيد الكبرياء. ومن الواضح أن هذا التوتر يعتمد على ما هو أكثر بكثير من مجرد وضع الكاميرا، فاللقطة البعيدة تستطيع أحياناً أن تمزق شبكة الدعم الخارجى التى تستخدمها الشخصية فى معتقداتها؛ ففى المستوى القاعدى فى درجته القصوى تستطيع الكاميرا إقصاء الشخصيات بالكامل حين تجعلها بعيدة حتى عن مدى رؤية المشاهد. ورغبتنا فى التواصل مع إحدى الشخصيات على الشاشة بوصفها شريكا فى مشاعر الحزن يظهر ويختفى، وتستطيع الكاميرا أن تحول بيننا وبينها بأن تخلق ثغرة فراغية تتسم بالبرود وتتم بحركة سريعة وتوجد لدينا إحساساً بالبعد ونعجز عن التقليل منه. وتستطيع الكاميرا أيضاً أن تصبح مشاركة فى التقريب وتتبنى موقف من يجد لديه مبررات كافية لأن يكون قاسياً بلا رحمة وأن يحاصر الضحية المعراة أكثر من اللازم، دون أن تكون لديها أية فكرة عن الحدود المسموح بها فى الإغراق فى التفاصيل واللقطة القريبة على العكس من ذلك تستطيع أن تبدو غير مخترقة للشخصية أو مستهدفة

هزيمتها على الإطلاق بل تسعى إلى كشف خصال (لعين المشاهد المتعاطفة) لا يشاركه الإطلاع عليها أى من شخصيات الفيلم أو تستطيع أن تجعل المشاهد يرى وهو على درجة من القرابة الحميمة الملائمة للفهم»[١٥] ويتفق الممثل الإنجليزى مايكل كين فى حب الكاميرا وحميميتها للممثل الذى يقف أمامها وأن على الممثل أن يبدو طبيعيا إلى أقصى الحدود ويبعد عن التكلف والزيف، فالعلاقة بينه وبين الكاميرا أشبه بالعلاقة بين الرجل والمرأة التى تعشقه. ويحلل مايكل كين العلاقة تحليلا طريفا حتى أنه يلفت نظر الممثل قائلا: «أول مرة تخرج للوقوف أمام الكاميرا ليست مثل خروجك لأول موعد غرامى. فإنك لست مطالبا بأن تعطى انطباعا خاصا. فالكاميرا ليست فى حاجة إلى مغازلتها فهى بالفعل تحبك من أعماقها. وتتعلق الكاميرا مثل عشيقة والهة بكل كلمة لك وفى كل نظرة لاتستطيع أن تبعد عينها عنك. إنها تنصت إليك وتسجل كل شىء تفعله»[١٦].

وعندما نتحدث عن فن المونتاج السينمائى وعلاقته بفن التمثيل نجد أن المونتاج يلعب دوراً كبيراً فى إبراز قيمة تعبير الممثل بل إنه فى بعض الأحيان فى مقدوره أن يغير من معنى هذا التعبير إلى معنى آخر لم يكن الممثل يقصده ويتم ذلك عن طريق وصل اللقطات ببعضها أو ترتيبها بشكل جدلى. ويرى

كوليشوف أن عملية تصوير الفيلم لاتعنى أكثر من أنها تجميع مادة من أجل العمل الحقيقى وتتمثل تلك المادة فى طبع الشريط السينمائى ثم تقطيعه بعد ذلك إلى قطع صغيرة ثم ترتيب هذه القطع الصغيرة ترتيباً إبداعياً ليعطى معنى محدوداً أو مقصوداً. ولذلك فإنه يرى أن فن السينما ليس هو تصوير لقطات للممثلين والمشاهد الأخرى. إن هذا العمل ما هو إلا تجهيز للمادة التى سيخرج منها الفيلم فى النهاية.

ويروى بودوفكين عن تجربة تطبيقه لما يستطيع المونتاج أن يفعله بالنسبة للممثل وتعبيراته أثناء التمثيل فيقول: «ولقد قمنا أنا وكوليشوف بعمل تجربة هامة. أخذنا من أحد الأفلام القديمة منظرا كبيرا لوجه الممثل المشهور (موجوسكين) واخترنا وجوهاً أخرى لممثلين لاتعبر عن أى إحساس. ثم جمعنا هذه الوجوه المتقاربة الحجم والمتشابهة ثم لصقناها مع قطع أخرى من الشريط فى ثلاثة أوضاع مختلفة.

فى الحالة الأولى وضعنا وجه موجو قبل صورة طبق حساء ونتج من ذلك أن الممثل كان ينظر إلى طبق الحساء.

وفى الحالة الثانية وضعنا موجوسكين وتليه صورة تابوت تتحدد فيه امرأة معينة.

وفى الحالة الثالثة وضعنا وجه موجوسكين وتليه صورة فتاة صغيرة تلعب بإحدى اللعب التى تمثل دباً.

عندما عرضنا النتائج على جمهور يجهل سر هذه التجارب حصلنا على نتائج مدهشة، فإن الجمهور تحمس كل التحمس لمهارة الفنان وأعجبته طريقة تفكير الممثل وهو ينظر إلى طبق الحساء.

وفى المرة الثانية تأثر الجمهور لألم الممثل وهو ينظر إلى المرأة الميتة.

وفى المرة الثالثة أعجب الجمهور بنظرة الممثل السعيدة التى كان ينظر بها إلى الفتاة الصغيرة التى كانت تلهو بلعبتها.

ولكننا كنا نعلم أن وجه الممثل كان هو بذاته فى الحالات الثلاث»[١٧].

أما إيزنشتين فهو يرى عمل الممثل فى السينما يعتبر أكثر تعقيدا عن عمله فى المسرح وربما أكثر هذه التعقيدات أهمية فى نظره بالنسبة للممثل هى «التنسيق بين تصوره الخاص لدوره وبين أسلوب العناصر الخاصة بالسينما وحدها. ولا نجده قادرا فى كل الأحوال على فهمها وإدارتها كلها. فمن الواضح أن التكوين الفنى للقطات وللتوليف مثلا يجب أن يكون متمشياً مع بقية العناصر بينما نجد أن الأساليب المختلفة للموسيقى والظلال فى تصوير الشخصيات وتركيب اللقطات، وطرق بناء التوليف الفيلمى ليست متمشية على الدوام الواحدة

منها مع الأخرى. ومن هنا لانجد عنصرا من العناصر المجمعة بطريقة خلاقة حراً فى حد ذاته، ولا يستطيع واحد منها أن يخرج على النظام وإلا كانت النتيجة فوضى شاملة. فنجد مثلا أن ممثل السينما لا يستطيع أن يرسم لنفسه صورة للمنهاج الكامل لتصوير فيلم ما، على الأقل من ممثل المسرح الذى تعتبر مشاركته الخلاقة فى كل أطوار التدريبات أو ـ على الأقل ـ حضوره لها أمراً مرغوباً فيه بل وضروريا.

ولذلك يجب أن يتمتع ممثل السينما ببصيرة حادة نافذة فيما يختص بأسلوب الفيلم ومفتاح شخصية الفيلم ككل. ويجب ألا تتدخل معالجة الممثل الخاصة لدوره، وهى أجنبية من ناحية الأسلوب بالنسبة للكل، فى التصور العام للفيلم إلا بأقل صورة ممكنة»[١٨].

ولا يسعنا فى النهاية إلا أن نقول «أن التمثيل السينمائى من أكثر الفنون صعوبة وتعقيداً فى جزئياته وإن ما يحدث فى كثير من الأفلام السينمائية إنما هو صورة مرتعشة للتمثيل المسرحى. الممثل السينمائى فى حاجة إلى التفرد وعدم التشتت والتركيز وأن تكون لديه الثقافة الكافية خاصة الثقافة السينمائية التى تؤهله لفهم دقائق هذا الفن حتى يتعامل معه تعامل الفنان الواعى الذى يضع قدميه على أرض قد سبر غورها ويعلم أبعادها وأعماقها.

الهــوامش:

(١) فن الفرجة على الأفلام. تأليف جوزيف. أ. بوجز ترجمة وداد عبد الله.

(٢) فن الممثل تأليف ل. كيارين وا. باريادو ترجمة طه فوزى.

(٣) فن السينما تأليف لودى دى جاينتى ترجمة جعفر على.

(٤) من أقوال دينسيس ديريرو فن الممثل تأليف ل. كيارينى وا. باريارو ترجمة طه فوزى.

(٥) فن الفرجة على الأفلام.

(٦) فن الممثل.

(7) Acting and Behaving Alexander Konx The Cinema 1951 Edited ly Roger Manuell.

(٨) من كتاب «نظرية الفيلم» تأليف بيلا بالاش ترجمة طه فوزى.

(٩) نفس المرجع.

(١٠) نفس المرجع.

(١١) نفس المرجع.

(12) Film Acting V.I Pudovkin.

(١٣) من كتاب نظرية الفيلم بيلا بلاس. ترجمة طه فوزى.

(١٤) فن التعبير عن المهانة تأليف جورج تولس ترجمة عاطف أحمد الثقافة العالمية عدد خاص عن الفن السابع فى مائة عام.

(١٥) نفس المرجع.

(16) Acting in Film Michael Caine.

(١٧) فن الممثل.

(١٨) مذكرات مخرج سينمائى سيرجى إيزنشتين ترجمة أنور العشري.

السينما والتليفزيون

لايستطيع أن ينكر أحد أننا قد أصبحنا جزءا من ثقافة الصور المتحركة أو بمعنى آخر أن ثقافة الصور المتحركة قد أصبحت جزءا أساسياً من حياتنا اليومية وتطورنا الذهنى والاجتماعى. فإنه لايمر يوم فى حياتنا الحالية دون أن يشاهد المرء منا فيلما سينمائياً أو حتى يجلس أمام التليفزيون. بل إننا نلاحظ أن أجهزة التليفزيون على اختلاف أحجامها قد وضعت فى مكاتب المسئولين ورجال الأعمال وتظل مفتوحة طوال وجودهم بعد أن تم خفض الصوت وأصبحت مجرد صور متلاحقة على الشاشة. وقد أصبح التليفزيون يشكل جزءا أساسيا فى أحاديثنا اليومية مثلما نتحدث فى السياسة وفى أسعار السلع وبعض الجرائم التى تحدث كل يوم وحالة الجو

بردا أو حراً. فقد اعتدنا على طرح أسئلة أو تساؤلات قد تكون عابرة أو لسد ثغرات صمت طال بين مجموعة من الناس أو يكون التليفزيون موضوعا لحديث هام يستغرق منا وقتا طويلا تتخلله المناقشات والخلافات واتفاق الرأى. ولذلك فقد اعتدنا كل يوم أن نسمع من يقول: «هل شاهدت التليفزيون الليلة السابقة؟» أو يدعونا صديق أو قريب لزيارته قائلا: تعال نسهر مع بعضنا الليلة عندى فى البيت فإن هناك شيئا مسليا أو هاما فى التليفزيون؟». ويقودنا هذا إلى إدراك أهمية التليفزيون كأحد الوسائط الهامة التى تجذبنا على مختلف سنوات أعمارنا للجلوس أمامه ساعات طوال نحاول أن نستمتع بما يبثه لنا من برامج شتى. وقد يحول ذلك بيننا وبين الذهاب إلى دور العرض لمشاهدة أحدث الأفلام السينمائية التى أجمع الكثير من النقاد وممن لايجدون ما يكتبونه فى الصحف على تميز هذه الأفلام. وبالطبع فإن هذا يثير فى أذهاننا التساؤلات التى أصبحت تطارد الكثيرين من المهتمين بالفن السينمائى والفن التليفزيوني عن التأثير المتبادل بين السينما والتليفزيون ومدى أوجه التنافس بينهما ومحاولة التكهن بنتيجة هذه المنافسة، أو الآثار التى سوف تترتب على هذه المنافسة.

لقد استقر الأمر بالنسبة للسينما على أنها أحد الفنون الهامة فى القرن العشرين إن لم تصبح أهم هذه الفنون وذلك

لاشتمالها على عدة أنواع من الفنون المتعارف عليها. وأقر الجميع بمولد هذا الفن الجديد ونموه ونضجه وبمدى سطوته وتأثيره على البشرية. وبعد إنكار وجدال عنيف فى الرأى اعترف به الجميع الاعتراف الكامل حتى إنهم استقروا على أنه «الفن السابع» وجرف الحماس البعض بأن يدعى بأنه إذا كان المسرح هو «أبو الفنون» فإن السينما هى «أم الفنون».

فماذا من أمر التليفزيون ذلك الوافد الجديد الذى جاءت ولادته بعد أن شق الفن السينمائى طريقه وشب عن طوقه ونما وإن لم يصل إلى درجة النضج الذى يطمح إليه رجال السينما؟

وبدأنا نطرح الأسئلة التى كنا نطرحها عند ظهور السينما ونتساءل: هل التليفزيون هو شكل من أشكال الفنون؟ هل هو وسيط جديد؟ هل أحدث ثورة فى حياتنا أو فى عاداتنا الاجتماعية؟ هل له جماليات خاصة به مثل غيره من الفنون؟ هل سيحل التليفزيون محل السينما؟ هل يجب أن تكون وظيفته هى الترفيه؟ هل هو مجرد آلة أم أنه مثل السينما آلة وفن وما هى حدود الإبداع فيه؟ وقد جعل هذا التساؤل الأخير أحد كبار المهتمين بالسينما وهو ألبرت فولتون إلى القول بإن: «السينما فن وآلة معا. فهل يا ترى من الممكن أن نقول شيئاً كهذا عن التليفزيون؟ وإذا كان التليفزيون فنا فهل نراه فنا

مختلفا عن فن السينما؟[1] ونواصل تساؤلاتنا قائلين: هى يجب أن تكون وظيفته الترفيه فقط؟ أم أنه يجب أن يقوم بدور المعلم؟ هل يجب أن يكون وسيلة للدعاية؟ وحتى إذا أصبح فأى دعاية يقوم بها؟ ما هى علاقة السينما بالتليفزيون أو علاقة التليفزيون بالسينما؟ من الذى يؤثر فى الآخر ومدى هذا التأثير؟ إن كل تساؤل من هذه التساؤلات يحتاج إلى بحث مستقل ويكون شاغل النقاد والباحثين لعشرات السنين. ذلك من أجل أن ينال كل وسيط حقه ويثبت استقلاليته من تبعيته.

يرى البعض بأن التليفزيون لم يأت. بجديد فى مجال فن الصور المتحركة وأنه ما هو إلا شكل ممسوخ من أشكال السينما. وقد يذكرنا هذا بما حدث بالنسبة للسينما عندما قام البعض فى أوائل هذا القرن العشرين بمقارنة السينما بالمسرح. وقد رأى البعض منهم وعلى رأسهم العلاّمة آلارادیس نيقول المؤرخ والناقد المسرحى بأن السينما لم تأت بشىء يختلف عما يأتى به المسرح. وقام بتأليف كتاب شهير عن هذا الموضوع تحت عنوان:

«Film And Theatre السينما والمسرح». ولكن التطور السينمائى الضخم الذى حدث بعد ذلك أثبت اختلاف السينما عن المسرح واستطاعت أن تقوم ناهضة وتقدم ما يعجز المسرح عن تقديمه. بل إن الأمر قد وصل إلى أن أصبح المسرح يحاول

أن يحاكى السينما فى جانب من تقنيتها وإبهارها وذلك حتى يستطيع أن يجذب الجماهير التى بدأت منذ نهضة السينما تولى ظهرها للمسرح وذهبت تبحث عن الجديد من الأفلام فى دور العرض السينمائية.

ومثلما حدث للسينما في الماضى على أيدى المدافعين عن المسرح والمناهضين لهذا الفن الوليد فإنه يحدث للتليفزيون منذ ظهوره. ويرى البعض أن التليفزيون يعتبر الابن غير الشرعى لفن السينما . وهناك من يعتبره مجرد تطور تكنولوجى للراديو أو الإذاعة المسموعة فى حين أنه بمثابة الإذاعة المرئية وليس أكثر من ذلك بل إن البعض يرى أنه شكل أو وسيلة جديدة للعرض السينمائى.

وقد حاول الكثيرون - حسما لهذا الخلاف - أن يقوموا بتعريف دقيق للتليفزيون وتحديد وظيفته وذلك فى ضوء وجود الفن السينمائى. أما فولتون فإنه لايرى أن للتليفزيون وظيفة واحدة بل ثلاث وظائف. فالوظيفة الأولى فى رأيه هى أن الآلة التليفزيونية - كما يطلق على التليفزيون - تسجل وتبث الأحداث الإخبارية وهى ما يسميها «بالإذاعة التليفزيونية» وهى إذاعة المباريات الرياضية والمؤتمرات على مختلف أنواعها والاستعراضات أيضاً المتنوعة وإنجازات الحكومة إذا كان لها إنجازات وتحركات كبار رجال الدولة وما يدور فى العالم من

أحداث ونكبات وكوارث. وفى كل تلك الأمور تقف الكاميرا موقف المتفرج.

والوظيفة الثانية فى رأيه هى إذاعة الأفلام السينمائية والثالثة هى إذاعة المسرحيات وبرامج المنوعات والدعاية وغيرها. وانبرى غيره بالقيام بعقد المقارنات بين التليفزيون والسينما ومحاولة تحديد مدى التقارب بينهما وكذلك محاولة تحديد أوجه الخلاف. واستمرت المحاولات من جانب المجتهدين من النقاد والباحثين وكثر الجدل وتشعبت القضايا وتكاثرت التساؤلات ولم يتم إلا حسم القليل من تلك الأمور. ويشير روجر مانفيل إلى أهمية التليفزيون ومنافسته الشديدة للسينما. بل وغيره من وسائل التسلية الأخرى فيقول: «ولكن على الرغم من أن التأثير المسرحى للإذاعة المنزلية أقل بكثير من تأثير المسرح «الحى» أو السينما أى التسلية فى الأماكن العامة فهى أى الإذاعة المنزلية أكثر شمولا إلى حد بعيد. إنها موجودة فى الواقع أمامك طيلة ساعات اليقظة، كما إنها ميسرة بشروط سهلة جدا بحيث تصبح مألوفة كأثاث بيتك، وإنها لجزء من الحياة العادية بحيث لايحتمل أن يحل محله ارتياد السينما مهما يبلغ عدد مراته كعامل دائم يكون حياة الناس ومعلوماتهم وتقديرهم للقيم»(٢).

واختلفت المقاييس وكثرت الادعاءات والافتراضات مهما كانت قيمتها. ولكن كانت أهم القضايا المطروحة للمناقشة هى

مدى التشابه بين هذين الوسيطين حتى أن وصل الأمر بروجر مانفيل إلى أن يدعى بأن «جمهور التليفزيون هو فى الجوهر نفس جمهور السينما ولكن على الرغم من أن رغبتهم فى التسلية يجب أن تكون واحدة تبعا لذلك فإنهم سرعان ما يدرجون على التعود على أن يتوقعوا من التليفزيون شيئا يختلف تماما عما يتوقعونه من السينما»[٣] كما ظهر على الساحة سؤال كان فى غاية الخطورة وهو: «هل فى مقدور التليفزيون كوسيط فنى أن يصبح الآن بديلا للسينما؟». ورأى البعض أن التليفزيون قد يتنافى مع السينما والمسرح فى مجال الدراما أما بالنسبة له كوسيط يقوم بالتعبير عن الأفكار وعلى اعتباره أنه قوة إجتماعية فهو فى هذه الحالة فوق المنافسة إذ يفوق كل من السينما والمسرح. فى حين أن فولتون يرى أن «التليفزيون مقيد على نحو آخر بسبب صغر حجم شاشته وانخفاض درجة الوضوح فى الصورة التليفزيونية عنه فى الصورة السينمائية مما يدفع إلى تصوير المناظر فى التليفزيون من مسافات قريبة إلى الكاميرا نسبيا. وهذا القيد المفروض على المسافة والمجال المكانى بالإضافة إلى ما ذكرنا من قيود، يجعل التمثيلية التليفزيونية أقرب إلى المسرحية منها إلى الفيلم السينمائى»[٤] ثم يشير فى موضع آخر إلى أن التليفزيون «يصبح مجرد آلة فحسب عند إذاعة الأفلام السينمائية».

ووضع البعض يدهم على أحد الفروق الجوهرية على حسب اعتقادهم وذلك أن السينما تسجل الصور بينما يقوم التليفزيون بنقلها إلى البيت. وبالطبع فإن هذا الرأى فى حاجة إلى التأمل الواعى والمناقشة العلمية. وربما يحضرنا على الفور ما يجعل هذا الرأى أكثر شمولا عندما نضيف إليه حقيقة أن التليفزيون يقوم بنقل السينما إلى البيت أيضا عن طريق شرائط الفيديو. وبالتالى فإن هذا الادعاء لابد أن يجعلنا نطرح سؤالا على درجة كبيرة من الأهمية: هل ما يراه المشاهد على شاشة التليفزيون فى حالة عرض أحد الأفلام السينمائية هو الفيلم نفسه؟ أو بمعنى أكثر وضوحاً ودقة: هل يختلف العرض السينمائى عن العرض التليفزيونى؟ وهل هذا الاختلاف فى العرض إن وجد هو مجرد اختلاف سيكولوجى أم هو اختلاف إجتماعى أم هو مجرد اختلاف تكنولوجى؟

أخذ المهتمون بالنواحى الفنية فى محاولة تلمس بعض مبادىءجماليات تصلح للتليفزيون على اعتباره كوسيط فنى. واشتد الخلاف بين أصحاب الآراء الجمالية ولم يصلوا إلى مبادىء عامة كالتى نراها عند كل فن ناضج ومستقل. وهناك من نادى بأن هذه الجماليات لاتنبع إلا من الوظيفة الاجتماعية للتليفزيون وفى هذه الحالة يختص بها علم الاجتماع. ولذلك لم تتحدد نظريات فنية بالنسبة للتليفزيون فى حين اجتهد بعض أصحاب النظريات فى تحديد دوره فى

المجتمع، ورأى المغالون منهم أن الوظيفة الوحيدة للتليفزيون إنما هى بالفعل وظيفة إجتماعية ومن العبث أن نبحث عن وظائف أخرى. وفى نفس الوقت عملت محطة الإذاعة البريطانية فى أواسط الخمسينات من القرن العشرين على ألا تضع السينما فى حسبانها وأنها تقدم وسيطا جديدا له كيانه الخاص ولذلك أرادت «أن تبرهن للجمهور أن إذاعة التليفزيون لمدى ثلاثين ساعة أو ما يقربها أسبوعيا لم تكن ببديل رخيص للسينما بل كانت فى الواقع شيئا مختلفا تمام الاختلاف عنها. كان على محطة الإذاعة البريطانية أن تبرهن أن التليفزيون هو نوع جديد من وسائل التسلية ليس فى ميسوره إلا أن يحقق واجباته نحو الجمهور عن طريق إنماء تقاليده الخاصة وليس بالسعى إلى إقصاء الجمهور عن السينما. وأننى لأعتقد أن محطة الإذاعة البريطانية قد نجحت فى هذا. وهناك فى رعاية الجمهور متسع واف لكل من التليفزيون والسينما، وكل منهما يوفر فى أشكال مختلفة أنواع التسلية والإعلام التى تناسبه كل المناسبة»(٥).

ولايستطيع أحد أن ينكر كون التيلفزيون وسيطا وأنه وسيط على قدر من الأهمية من حيث إنه على غير من سبقوه يقوم بنقل أشياء كثيرة إلى مشاهديه فى بيوتهم. ولكن أضعف ما فى هذا الوسيط الجديد من حَيث أنه وسيط فنى أو إخبارى أو تحت اى مسمى أنه قد ولد ونما وتم فطامه على

لغة كانت قائمة قبل وجوده ولا تختص به ولكنها تختص وسيطا آخر. فقد اقترض التليفزيون لغته فى التعبير من السينما وهو فى هذا يختلف عن غيره من الفنون - إذا إعتبرناه فنا فى جانب من جوانبه - لأنه لم يأت بوسيلة فنية مختلفة عن السينما. فهناك الكاميرات التى يعتمد عليها فى التقاط صوره مثلما هو الحال فى السينما. ورغم أنها كاميرات إلكترونية إلا أنها تتشابه كثيرا مع كاميرات السينما. ويحاول الخبراء دائما تطوير هذه الكاميرات حتى تستطيع أن تحقق ما تحققه الكاميرا السينمائية وذلك من ناحية إمكانياتها التقنية خاصة فيما يتعلق بالعدسات وعمق الصورة وأبعادها. وعندما نقول أن السينما صورة وصوت فإننا نقول هذا عن التليفزيون أيضا. ولكن التليفزيون يختلف عن السينما فى رأى مايكل كلارك: «فى مظهرين. فى الطريقة التى يستخدم بها وفى الأشياء التى يمكن أن يقدمها»(٦). وهذا ما سوف يتضح من خلال هذه الدراسة.

يختلف التليفزيون فى بعض ما يقدمه من برامج عما تقدمه السينما فيما يختص بمفهوم الزمن أو بمعنى آخر ما نطلق عليه «الآنية». فالتليفزيون فى إمكانه أن ينقل الحدث فى وقت حدوثه وليس مثل السينما حيث يتم تسجيل الحدث أولا ثم عرضه ثانية بعد انتهاء حدوثه وبعد تصنيفه سينمائيا.. قد يتشابه التليفزيون فى تلك الخاصية مع المسرح ولكن دون أن

نغفل بأن ما يحدث على المسرح قد سبق التفكير فيه جيدا وكتابته بدقة وحرية حسب متطلبات الفن المسرحى ثم جرى عليه الكثير من التدريبات ولذلك فهو لا يتسم بالآنية أو حتى التلقائية إلا من حيث المفهوم الزمنى للعرض حيث يقف الممثلون على خشبة المسرح بلحمهم وشحمهم يؤدون حدثا ثم ينصرفون بعد ذلك وتخلو خشبة المسرح وينصرف الجمهور وهذا ما تفتقده السينما رغم أن هناك من يقول بأن أحداث الفيلم هى الآخرى تقع فى الزمن المضارع وهو زمن وجود الجمهور داخل قاعة العرض وأثناء مشاهدة الفيلم.

ومن أبرز الاختلافات بين السينما والتليفزيون هو ذلك الاختلاف الذى يتعلق بوظيفة إجتماعية أو سيكولوجية وهو عملية المشاهدة. فنحن نجد فى عملية الذهاب إلى دار العرض لمشاهدة أحد الأفلام أن الفيلم نفسه لا يشكل إلا جزءا من هذه العملية وليست العملية بأكملها. وربما يكون الجزء الخاص بمشاهدة الفيلم نفسه هو ذروة هذه العملية. وفى الواقع فإن عملية الذهاب إلى السينما ما هى إلا سلوك إجتماعى يحتوى على كثير من التضمنات ومنها التفكير ثم اتخاذ القرار ثم الاستعداد إلى أن يصل المتفرج إلى دار العرض. وهناك فى دفء وفخامة وظلام دار العرض يجد نفسه مشتركا فى عضوية جماعة من المشاهدين ومتلقيا معهم القيم التى تتضمنها معظم الأفلام الروائية. وأكثر هذه العوامل

بروزا هو الإحساس بمشاركة الجماهير أو شريحة من الجمهور بوضع لايستطيع أن يقوم الفرد بممارسته بشكل مريح دون هذه الطقوس. «فإن التشابه الغامض من التنويم المغناطيسى الجماعى هو أفضل شرح للتأثير الذى يمكن أن يمارسه الذهاب إلى السينما على حياتنا ويجعل فى مقدورنا أن نتقبل بشكل مؤقت فى أى حالة تقاليد للسلوك وصور زائفة من الواقعية قد نرفضها فى وضح النهار»[٧]. ولذلك فنحن نجد أنه ليس هناك ضوء للنهار فى السينما كما أن دار السينما نفسها تأخذ إلى حد كبير بالوظيفة الإجتماعية التى نجدها فى الأندية الخاصة أو أى تجمعات لإحدى المناسبات. ولذلك عندما تتملك عادة الذهاب إلى السينما من كل واحد منا فإننا عندئذ نجد أنفسنا على استعداد - وربما دون وعى منا - لتقبل مشاركة الآخرين لمستويات من السلوك لجماعة مجهولة أو مجموعة من الأخلاقيات تأخذ طريقها بشكل متزن فى نمط سلوكنا الإيجابى.

ولكن مشاهدة التليفزيون تختلف عن مشاهدة الفيلم فى كل هذه الدقائق. فليس هناك إحساس بالأداد الجماعى. وعندما يصبح شكلا من أشكال الطقوس فيمكن أن نجده فى الاجتماعات العائلية داخل البيت وفى زيارات الأصدقاء المقربين والالتفاف حول التليفزيون لمشاهدة مباراة لكرة القدم مثلا. «وقد يتجمع مشاهدو التليفزيون فى يوم من الأيام فى

صالات أشبه بصالات السينما. وهذا ما يحدث الان. ولكن الجديد فى الأمر هو اقتحام التليفزيون للبيت نفسه»[8]. فإن المشاهدة المنزلية لاتعنى ـ كما يدعى البعض ـ أكثر من سلوك سلبى. وفى رأينا أن هذا المفهوم إنما نتج عن عادة الإنصات أو سماع الراديو أثناء الانشغال بشأن من شئون البيت أو القيام بأشياء خاصة جدا مثل القراءة أو تناول الطعام أو الاسترخاء فى الفراش فى الظلام أو تصميم بعض الأشياء أو الطهى أحيانا. وإذا كان جهاز الراديو كما يقولون لايحتاج منا إلى الانتباه الكامل فإن التيلفزيون فى رأينا يحتاجه. وقد يراعى بعض العاملين فى مجال التليفزيون خاصة الكتاب الذين يقومون بكتابة الأعمال الدرامية للتليفزيون انشغال بعض أفراد الأسرة ببعض شئونهم أثناء مشاهدة بعض الأعمال الدرامية أو تأتى المقاطعة من خلال رنين جرس التيلفون واقتحام مكالمة ضرورية أو زيارة مفاجئة لضيف لم يحدد موعدا ولكن علينا أن نرحب به. ولذلك فإن الكاتب يقوم بتكرار بعض الجمل الهامة فى الحوار والإشارة إلى بعض الأحداث الأكثر أهمية من حين لآخر. وقد تقوم الاعلانات المبثوثة فى التليفزيون مقام التقاط الأنفاس وتمكين المتفرج من القيام بما كان يود القيام به. ولكن هذا لايفيد خاصة عندما يقدم التليفزيون عملا لايتنازل صاحبه عن قواعد الفن الصارمة أو يقدم التلفزيون فيلما سينمائيا يدير ظهره لأعذار مشاهد التليفزيون

ويسعى لأن تكون أحداثه لاهثة الأنفاس وجمل حواره لاتتكرر فى أى موقف إلا للضرورة الفنية فقط.

وهناك دائما عقدة نقص عند المخرج التليفزيونى وذلك حين يطالب بعدم المقارنة بين السينما والتليفزيون. وهناك كذلك موقف عدائى من رجال السينما تجاه التليفزيون مما دفع موريس جورهام إلى القول: «يتخذ رجال السينما فى أغلب الأحيان موقفا عدائيا بالنسبة للتليفزيون.. فهم ينظرون إليه بعين الازدراء التى ينظر بها رجل إكسفورد إلى أى مخلوق يأتى من جامعة كمبردج تماما مثل المتعصبين الأمريكيين عندما يعتبرون أن الرأى الذى يقول بأن أكبر باخرة فى العالم كانت باخرة إنجليزية مجرد ادعاء سخيف. وموقفهم المعتاد تجاه الوسيط الجديد هو الكراهية حتى ولو كان جيدا»[٩]. ولكننا نرى بأنه رغم الاختلاف بين الوسيطين فى الشكل والوظيفة فإن هناك تشابها زائفا والمقارنة بينهما مفيدة وتكشف عن أشياء هامة. ويرى أندرو ميلر جونز أن «المقارنة بين التليفزيون والسينما شىء حتمى. ففى المقام الأول يصل كل منهما إلى جمهوره عن طريق صور متحركة ذات بعدين. وإذا كانت شاشة التيلفزيون أصغر من شاشة السينما فإن مشاهديه أيضا كذلك. فيجلس المشاهد على بعد أربعة أو خمسة أقدام من الجهاز فيجد أن الصورة نسبيا هى نفس

الحجم فى السينما. ويستخدم كل وسيط كاميرا لها من المرونة بحيث تمكن المخرج من اختيار نقاط التركيز»[١٠].

وقد نكون قد تحدثنا عن أشياء كثيرة تختص بالمقارنة العامة بين وسيط التليفزيون ووسيط السينما دون أن نتحدث عن أهم هذه الأشياء جميعا وهى ما يجب أن يقدمه التليفزيون لكى يكون مختلفا عن السينما.. وكذلك نشير إلى ما الذى تقدمه السينما حتى تختلف عن التيلفزيون. هذا بالإضافة إلى القول الذى يرى أن التيلفزيون هو أشبه بالجريدة اليومية فى حين أن السينما أشبه بالكتاب. وذلك أننا نقرأ الجريدة كل يوم ومن ثم نلقى بها، فى حين أننا نحتفظ بالكتاب عقب قراءته نعود إليه من حين لآخر. وعندما يفوتنا الحصول على الجريدة فى ميعادها يصعب الحصول عليها وقراءتها بينما الكتاب فى متناول أيدينا فى أغلب الأوقات.

وهناك نقطة جوهرية أخرى يجب إبرازها. نحن نختزن فى ذاكرتنا مئات الأفلام التى شاهدناها فى مختلف أعمار حياتنا ولكن فى مقدورنا استعادة تفاصيل بعض المشاهد والعديد من جمل حوار هذه الأفلام. وفى الوقت الذى يساعدنا فيه التليفزيون على استعادة مشاهدة هذه الأفلام واستعادة ذكرياتنا معها نرى أنه يفتقد هذا الجانب فيما

يختص ببرامجه وأعماله الدرامية من سهرات ومسلسلات وذلك ربما لأننا قد نراها مرة ولاتتيح لنا الظروف رؤيتها مرة آخرى إذا أعاد التليفزيون عرضها. فالتليفزيون يفرض أوقاتا محددة لرؤية برامجه فى حين أن دار العرض السينمائى تعرض الفيلم أربع أو خمس مرات فى اليوم.

وحيث أن التليفزيون يتميز عن السينما فى أنه يدخل البيوت بشكل دائم، بل إنه يدخل حجرات نومنا فى كثير من الأحيان فلذلك لابد أن تكون هناك رقابة على برامجه. ولست أعنى هنا بوجود جهاز للرقابة أو تعليمات ومحظورات يجب اتباعها بل إننى أقصد بأن تكون رقابة داخل نفس الكاتب التليفزيونى أو المخرج فهما يتميزان عن قرينهما فى السينما باتساع المجال فى المشاهدة. فكما يحلم الكثيرون من العاملين فى مجال التليفزيون بالعمل فى السينما فإن العاملين فى السينما يحلمون بأن يحظوا بمساحة مشاهدة تقترب من المساحة المتاحة للتليفزيون. وبالتالى فإن على الكاتب والمخرج التليفزيونى أن يبذلا كل ما فى وسعهما بأن يحظيا بثقة أفراد كل أسرة فى كل البيوت وأن هذه الثقة لا ترسخ إلا بنوعية ما يقدمانه من برامج على اختلاف أنواعها. وهذا لايعنى وضع القيود على الأعمال الفنية التى تقدم للتليفزيون ولكن هذا يعنى إختيار نوع هذه الأعمال والشكل الذى لايستلزم الخروج

عن الآداب العامة. فهناك المسرح مثلا مايزال ينافس السينما عندما يقدم أعمالا عظيمة ليس بها ما يخدش الحياء. وجملة خدش الحياء هذه فى حاجة إلى تفسير دقيق. فيجب أن ندرك جيدا أن خدش الحياء لايحدث إلا مع سبق الإصرار والترصد وذلك عند تقديم أشياء لا داعى لها فى سياق العمل الفنى إلا من أجل الإثارة وهذا يتعلق بالصورة والصوت. أما الأعمال الفنية الجيدة فهى لا تخدش الحياء مطلقا بل إنها ترقى بالذوق ويتمثل هذا عندما نقارن مثلا بعض أعمال الكاتب الإنجليزى العظيم د. هـ. لورنس وبعض الروايات الجنسية التى لاغرض لها إلا إثارة الغرائز.

ويغلب الطابع التجارى على العرض التليفزيونى. وعلى سبيل المثال نجد أن تمثيليات التليفزيون بمختلف أشكالها قد يقطع إرسالها لإدماج فقرات الدعاية. وقد يضطر بعض المخرجين والكتاب إلى مراعاة ذلك أثناء الكتابة والاخراج ولكن الأمر فى النهاية يتولاه المسئولون عن الناحية الإقتصادية فى التليفزيون وقد يضرب عرض الحائط باعتراضات أصحاب العمل وبما يقوم كتاب الصحافة بالتنبيه به تحقيقا لرغبة لهذه الجماهير الذين يعانون من هذا التوقف وهجوم المواد الإعلانية للحيلولة بينهم وبين تدفق الأحداث. أما إذا انتقلنا إلى السينما فإننا نجد أن المخرج السينمائى يضع فى اعتباره أن جمهوره يتابع فيلمه فى مأمن من تشتت الذهن أو توقف

الأحداث لحين إنتهاء حملة الإعلانات. بل إن مخرج السينما يدرك أيضا ما يتميز به الفيلم السينمائى أو بمعنى أكثر دقة العرض السينمائى من عدم انصراف المتفرج عن الفيلم فليس هناك ما يشغله عن متابعة الفيلم فى دار العرض حتى ولو كانت المقاعد غير مريحة. فى حين أن المتفرج فى البيت الذى يجلس أمام جهاز التليفزيون تهاجمه أعداد لاتحصى من المشتتات الذهنية طوال جلسته فى البيت.

عندما ازدهر التليفزيون ظن الكثيرون أنه فى طريقه للقضاء على السينما.. أقصد على العروض السينمائية فى دور العرض ولذلك حاول السينمائيون تقديم البديل التقنى باختراع السينما سكوب والسينيراما والشاشات المجسمة عمقا وبروزا ولكن كل هذه الاختراعات لم تكن عملية ولم تلق الرواج الكافى. لقد فضل المتفرج شاشة السينما العادية[٣٥] فقد تربى على مشاهدتها واعتاد على أحجامها ومن خلال هذه الشاشة قاموا بتطوير الفن السينمائى الذى جذب المزيد من الجمهور وعادت السينما بلا منافس وعاد التليفزيون يلهث ليلحق بها وفى خلال ذلك تخلى عن الكثير من تقنياته وأخلاقياته ولم يعد سوى جهاز لعرض الصور المتحركة.

الهوامش:

(١) السينما آلة وفن. تأليف ألبرت فولتون. ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل.

(٢) الفيلم والجمهور. تأليف روجر مانفل ترجمة برلنتى منصور.

(٣) نفس المرجع السابق.

(٤) السينما آلة وفن. تأليف ألبرت فولتون ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل.

(٥) الفيلم والجمهور. تأليف روجر مانفل ترجمة برلنتى منصور.

(6) Television Prospecty by Michael Claeke The Cinema 1952.

(٧) نفس المرجع السابق.

(٨) نفس المرجع السابق.

(9) Television: A Medium in its own Right by Maunice Goham.

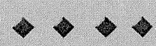
(10) Television And Cinema by Andreu Miller Jones. The Renguin Film Review 1948.

الفهـــرس

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٦٦٥/٢٠٠١

I.S.B.N 977 - 01 - 7444 - 5





بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما بدت لى طويلة أو مختلفة ولكن الأهم أن الحلم أصبح واقعًا ملموسًا حيًا يتأثر ويؤثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة تجربة مصرية صميمة بالجهد والمتابعة والتطوير، خرجت عن حدود المحلية وأصبحت باعتراف منظمة اليونسكو تجربة مصرية متفردة تستحق أن تنتشر فى كل دول العالم النامي وأسعدنى انتشار التجربة ومحاولة تعميمها فى دول أخرى. كما أسعدنى كل السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتفائها وانتظارها وتلهفها على إصدارات مكتبة الأسرة طوال الأعوام السابقة.

ولقد أصبح هذا المشروع كيانًا ثقافيًا له مضمونه وشكله وهدفه النبيل. ورغم اهتماماتى الوطنية المتنوعة في مجالات كثيرة أخرى إلا أننى أعتبر مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة هى الإبن البكر، ونجاح هذا المشروع كان سببًا قويًا لمزيد من المشروعات الأخرى.

ومازالت قافلة التنوير تواصل إشعاعها بالمعرفة الإنسانية، تعيد الروح للكتاب مصدرًا أساسيًا وخالدًا للثقافة. وتوالى «مكتبة الأسرة» إصداراتها للعام الثامن علي التوالى، تضيف دائمًا من جواهر الإبداع الفكرى والعلمى والأدبى وتترسخ على مدى الأيام والسنوات زادًا ثقافيًا لأهلى وعشيرتى ومواطنى أهل مصر المحروسة مصر الحضارة والثقافة والتاريخ.

سوزان مبارك

١٥٠
قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة الأسرة
مهرجان القراءة للجميع